الشاعر العربي الحديث: رموزه وأساطيره الشخصية

د. علي جعفر العلاق
(العراق)

١ ـ تقديم:

الخطاب الأدبي، عموماً، خطاب رمزي في الاعتبار الأول؛ فهو رمزي في محصلته النهائية، ورمزي، ايضاً، في حلقاته الجزئية النامية. أي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت، حيوية وفرادة، من شاعر إلى آخر.

وما هو أبعد من ذلك، أن الإنسان ذاته كائن رمزي: مزحوم بالرموز احلاماً وسلوكاً ونواياً. ان في الكثير من نزعات الكتاب وشطحاتهم وانجازاتهم، كما يرى كنث بيرك[١]، دلالات رمزية بالغة الإثارة؛ فكتاب (كفاحي)، على سبيل المثال ما هو إلا «قصيدة هتلر الشريرة الكبرى»، كما أن خوف جرمي بنثام من عملية التخيل في اللغة لا يعدو كونه انعكاساً لطفولته حين كان «يخاف من الأشباح خوفاً شاذاً»، ويرى بيرك أيضاً أن «نظريات فلسفة القوة قد تستوحى من مشكلات الفرد نفسه حين يحس بالفحولة».

يمكن القول إذن، ان كل عمل ادبي، مهما كانت قيمته أو مدى تماسكه، يشتمل على مدلول رمزي، فهو جهد ذو منظويات رمزية تضيء لنا عالم الكاتب وتفصح عن مخبآت نفسه وما فيها من قيعان أو ذرىً نفسية ووجدانية. بل ان بيرك[٢] نفسه لا يتطرف كثيراً حين يؤكد على أن أتفه الأعمال الأدبية وأشدها ضعفاً تتضمن عناصر رمزية تنبىء، رغم ارادة كاتبها، عن نواياه وحقيقته.

والرمز الأدبي ما هو إلا عبارة أو كلمة نعبر عن شيء أو حدث «يعبر، بدوره، عن شيء ما، أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها»[٣] أو هو، بكلمات أكثر بساطة ربما، شيء محسوس «يرتبط به، عادة مغزى تجريدي وانفعالي»[٤].

يمكن للرمز أن يقدم للقصيدة عوناً أساسياً للتعبير عن موضوعها، إذ انه، أي الرمز، يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري. ان الفكرة التي يُعبَّر عنها بطريقة مباشرة تكون، كما تشير موسوعة برنستون للشعر وفنونه[٥] «صعبة، فاترة، مطولة، أو راكدة» أما حين تستخدم الرموز في التعبير عنها فيمكن أن تصبح «جلية، حيوية، موجزة، وموثرة وجدانيا».

٢ ـ الرمز الشخصي والحداثة:

بات واضحاً، اليوم، كما يبدو، أن حداثة القصيدة العربية لا تكمن في خروج الشاعر العربي على الوزن والقافية، بل تتمثل، حقاً، في انعطافته الكبرى لبلورة رؤيا خاصة به، وما ترتب على ذلك من بحث عن رموز وأساطير

واقنعة يجسد فيها، ومن خلالها، رؤياه ويمنحها شكلاً حياً ملموساً.

وهذه المقالة محاولة للكشف عن مسعى الشاعر العربي الحديث، لا لاستخدام الرموز العامة بل لابتكاره رموزه الشخصية، سواء ما كان منها محوراً لعمل هامٍ له أو ما تكرر استخدامه في أعمال متعددة.

ظل الكثير من الرموز الشائعة عاماً، مرمياً في الريح، عرضة لغارات الشعراء المتعجلين، يسندون به قصائد عابرة، أو موضوعات مكرورة، أو صوراً تفتقر إلى الجدة والتميز.

من الواضح أن هذه الرموز ما عادت غير رموز يعاد استهلاكها باستمرار دون أن يبعث فيها دم جديد. أو نسمة مغايرة. فالقمر لا يعدو كونه رمزاً قاحلاً حين نقحمه في قفص من الدلالة الشائعة رمزاً للجمال أو الحب لا يتجاوزها إلى سواها، وكذلك الأمر بالنسبة للوردة، أو الغيمة، أو البحر، أو الليل.

قرون من الصدأ وكسل المخيلة والسير في الطرقات ذاتها جعلت حاجة الشعر ماسة إلى نسيم جديد يهب على حقل الرموز هذا، ليكسر اسيجة الحجر، ويبعث في الرمل البارد خضرة دافئة هي خضرة الرمز وجمره الجديدان.

وفي خضم حركة الحداثة وما أشاعته من مزاج ووعي جديدين اخذت تلك الحاجة تكتسب شرعية مضاعفة، صارت هاجساً ملحاً، شأنها شأن المستلزمات الملحة الأخرى للقصيدة الحديثة.

كان هذا الهدف شاقاً، وقد حاول الشاعر العربي الوصول إليه ولكن بتضحيات ليست هينة. لقد سعى إلى خلق رموزه الخاصة به، رموزه الشخصية التي تلتصق بعالمه الشعري، وتصبح جزءاً داخلياً حميماً من بنائه ولغته وانشغالاته الفكرية والوجدانية والجمالية.

والرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً أو يقتلعه من حائطه الأول، أو منبته الاساس، ليفرغه، جزئياً أو كلياً، من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة. ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة. وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية، حميمة. يغدو مفتاحاً هاماً يساعد على فهم تجربة الشاعر، وملامسة همه الكبير، وفض مغاليق هواجسه.

وهذا الرمز قد يكون جزئياً يستعمل في عمل محدود، أو يكون مركزياً، وهذا ما تعنى به هذه الدراسة، يستعمله الشاعر في عمل كبير له، أو يعاود استثمار طاقته الرمزية في أعمال متعددة.

لم يكن الشاعر العربي، في بحثه عن رمزه الخاص، أول المنقبين؛ فقد كان وليم بليك ذا جهد واضح، في خلق أساطيره ورموزه الشخصية وكذلك الأمر، فيما بعد، بالنسبة للشاعر الايرلندي ييتس. كانا كلاهما يسعيان بشكل دائب إلى خلق رموزهما الخاصة اضافة إلى استثمار ما وجداه من أساطير ورموز ماثلة. وكان اليوت، في رموزه الضخمة: الأرض الخراب، الرجال الجوف، يترسياس، الفريد بروفروك، يمثل مسعىً هائلاً للتعبير رمزياً عن الحياة المعاصرة وطغيانها الجارف.

وجد الشاعر العربي إذن أن عليه أن يتجاوز الرموز الجاهزة أو، على الأقل، أن يعيد شحنها بما يجعلها أكثر صلة به، بتوترات عصره وضغوطه وطيشه، ذلك لأن الرمز الشخصي لا العام، كما أشرنا، هو ما يثري حداثة الشعر وحداثة الرؤيا.

غالباً ما تعجز هذه الرموز العامة عن الارتفاع إلى مستوى ما يواجه الشاعر العربي من احداث عاصفة، ونفس جياشة، كما أنها لا تستطيع أن تواكب سعيه المضني لكتابة قصيدة حديثة لا تستمد حداثتها من مجرد الخروج على القافية والوزن الموحدين وما أعقب ذلك من كسل وقناعة.

إن الحداثة ليست هدماً مجرداً لجدار عروضي، أو الانفلات من نظام التقفية إلى الفوضى، بل يه سهر عظيم ورحلة لا تهدأ من أجل شكل للروح يلبسها وتلبسه، لتصبح الروح في مرحها وفوضاها شكلاً حاراً، كما يصبح الشكل، في مرونته أو قسوته، ملاذاً للروح.

وهكذا اندلع الشاعر العربي في أرض خطرة، غامضة ليبحث تحت رملها البارد عن اعشاب الحنين وجمر الروح، ليبحث عن نسيم آخر يبعث الحياة والنشوة في الكثير من أدواته التي قتلها التهذيب والرضا.

إعاد الشاعر العربي الحديث نظره في أمور هامة: خرج بالأسطورة من مرحلة إلى أخرى: من الاستخدام الساذج الى التفاعل معها بوعي اعمق، من رواية حدث الأسطورة إلى اعادة انتاجها، من حراسة بنائها المقدس إلى الهجوم على هيكلها المهيب، واخيراً من الجلوس تحت سقف دلالتها الأولى إلى تفجير هذا السقف وترميمه، بعد ذلك، بشظايا من عالم الشاعر وأجزاء من حياته.

وكما فعل مع الأسطورة تماماً، كان عليه أن يتأمل ذخيرته من الرموز، ويتفحص استخداماته لها، ليصل، بعد ذلك كله، إلى تجديد طاقة الرمز وزيادة فاعليته.

٣ ـ القتال ضد ماضي الرمز:

حاول الشاعر العربي، أولاً، انعاش بعض الرموز الجاهزة، بعث نكهته الشخصية فيها. ونحن حين نتفحص هذه المحاولة لا بد لنا أن نرتقي التل حتى آخره، لنرقب المواجهة من هناك.

إن منازلة من طراز خاص ينبغي أن تحدث بين الشاعر الحديث من جهة، وبين ماضي الرمز، أو ميراثه الراسخ من الدلالة، من جهة اخرى. فالرموز التي وجدها الشاعر العربي محيطة به تخفي وراءها تاريخها الخاص. أي أن كل رمز منها يغطي بئراً فوارة، شديدة العمق: بئر دلالته الأولى، وهي دلالة شائعة، رصينة، متواطأ عليها بين مستهلكي هذا الرمز وعارفيه.

وقتال الشاعر ضد ما يختزنه الرمز من ماض، جارف، مستقر لا يمكن أن ينتهي، دائماً، بهزيمة أحدهما. ان المنازلة بينهما قد تظل ملتهبة باستمرار، متجددة، دائمة التوتر. أي أن الشاعر لا يستطيع، وهو يكافح ضد الدلالة الشائعة للرمز، أن يجرده تماماً من دلالته المتوارثة.

وفي محاولته لعزل الرمز عن ماضية لا يستطيع الشاعر تحقيق نشوته النهائية، نشوة تفوقه الساحق على ماضي الرمز، بل يظل ذاك الماضي يطل بين آونة وأخرى. يظل يخالط دلالته الجديدة ويمتزج بها. ولا ينقطع الرمز إلى دلالته المستقرة كاملة نتيجة ضغوط الشاعر الحديث، ومسعاه الدائم إلى انعاش الرمز بمعان مضافة، أو مغايرة، تحمل ملامح الشاعر وطابعه الشخصي.

حاول الشاعر العربي الحديث، وهو يواجه رموزه وأساطيره، أن يختار منها ما يمكن شحنه بهوىً شخصي، ودلالة فردية خاصة، ومع ذلك فإن الدلالة المضافة ظلت، غالباً، تلتقي بالدلالة الموروثة في نقطة بالغة التوتر والخلخلة تجعل، في النهاية، من الدلالتين مغزىً جديداً يغتني بهما، ويغنيهما، في آن معاً.

شعراء كثيرون، في العالم، خاضوا المعركة ذاتها وهم يواجهون ماضي رموزهم ودلالاتها الموروثة، وهم يحاولون التخفيف من ثقل المعنى الشائع للرمز ليفسحوا الطريق أمام معانيهم الخاصة ورؤاهم الشخصية. إن الشاعر الأمريكي أرشيبالد مكليش، مثلاً، حين أقام مسرحيته (نوبودادي) على قصة آدم فإنه حرث أرضها، من جديد، حراثة كاملة. وكأنه كما يقول أحد نقاده[٦] تناول الجدار التوراتي وهدمه «حجراً حجراً ليبسر لنفسه حجارة يبني بها جداراً من عنده».

لقد حرر ماكليش رموز القصة من دلالاتها الأولى، ووضع، بذلك، الاله، آدم، حواء، الأفعى، قابيل، هابيل على أرض مغايرة تماماً. إن الشاعر، بعبارة أخرى، قد ابدع قصة أخرى لا تروي سقوط الانسان من الالوهة، وحرمانه من خلوده وجنته، وترديه إلى قتل أخي بل تجسد «ثورته على بداياته البيولوجية وخطواته الأولى نحو الانسنة التامة».

كثيرة هي الرموز التي واجهها الشاعر العربي الحديث، لكن نجاحه لم يكن مؤكداً في انتزاعها من كهوفها الأولى الحافلة بدلالات ثابتة، وبعيدة؛ لقد ظل رمز المسيح، مثلاً، في اطار دلالته الراسخة: الصلب. ولم يستطع أحد تحرير هذا الرمز تماماً من ميراثه. حقاً، لقد وجد فيه السياب، ربما أكثر من سواه من الشعراء، رمزاً قادراً على تجسيد آلامه هو شخصياً. آلامه الجسدية والروحية وهو يواجه الشلل، والعقم، والجحود. لذا كان السياب لا

المسيح هو المصلوب في قصائد الشاعر.

مع ذلك ظل هذا الرمز، لدى السياب وسواه من الشعراء، رمزاً مسيجاً بدلالة صلبة، قديمة، مشعة لا يمكن اقتلاعها تماماً.

وفي أكثر من قصيدة له، خاض خليل حاوي معركة. جريئة ضد ماضي رموزه الشخصية، لا سيما رمزه الاثير: السندباد. لقد أراد الشاعر أن ينتزع عن شجرة السندباد الكثيفة أوراقها الشائعة وعطرها العام المباح. اراد تحميلها برؤياه الداخلية، العنيفة، ليكون السندباد، لا سندباداً عاماً متروكاً لكل قبيلة عابرة، بل سندباده الشخصي الحميم.

ما عاد السندباد، بعد خلخلة حاوي لتاريخه الشائع، مجرد رحالة، يركب أهوال البحر، ويواجه المتاعب والمشاق العضوية فحسب، لم تعد مكابداته حسية، جسدية فقط، بل صارت عناء روحياً وتجربة داخلية شديدة الأذى والتجريح.

السندباد، بعد أن أستله حاوي من حقله الدلالي المترامي الأطراف، والذي أشاعه الخيال الشعبي المتوقد، صار رمزاً شخصياً هاماً في تجربة خليل حاوي.

في معظم شعره، وفي قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة)[٧] خاصة، كان هاجس خليل حاوي محنة الشرق وعذاب أرضه المنقوعة بالأدعية والأسى والكسل البهيج. وهذه المحنة، في حقيقتها، كانت محنة الوطن العربي كله: المعرض للغزو والتفكك.

وجد الشاعر أن عليه استفزاز هذا الشرق، ودعك جرحه الخامل، ليوقظ لديه حلمه القديم: تجاوز التشتت إلى التماسك، وتجاوز الخمول والبشاعة إلى الجمال والفاعلية. وهكذا وجد في السندباد، بعد أن حرره من كثير من تداعياته القديمة وشيوعه، رمزاً/ وقناعاً شديد التأثير.

اعاين الرؤيا التي تصرعني حيناً،
فأبكي: كيف لا أقوى على البشارةْ
شهران طال الصمت جفت
شفتي، متى متى تسعفني العبارة
وطالما ثرت، جلدت الغول
والاذناب في أرضي بصقت السم والسباب
فكانت الألفاظ تجري في دمي
شلال قطعان من الذئاب

وهناك رموز كثيرة ساعدت الشاعر على انجاز جزء من مسعاه الفني والجمالي والفكري إلا أنها ظلت حبيسة اسيجتها التاريخية أو الاسطورية أو الدينية. ان المنجز الحقيقي، على مستوى الرموز، لا يتمثل، كما أظن، في هذا المدى. بل يتمثل في ما يجري على الضفة الأخرى من النهر: تلك الرموز الشخصية التي استطاع الشاعر العربي الحديث أن يستدرجها إلى عالمه الشعري، أن يغمرها بفيض من رؤياه، وهواجسه، واهوائه ويجعل لها حاضراً أشد كثافة من ماضيها.

٤ ـ الطبيعة رمزاً شخصياً:

كانت الطبيعة نبعاً للرموز والأساطير لا نهاية له. لقد احتضنت، منذ البدء، الفعل الانساني: تثيره، وتنميه، وتحاوره. وبسحرها وجلالها الغامض الطري كانت مصدراً لدهشة الانسان، ومبعثاً لحنينه واحساسه بالجمال. كانت، بعبارة أخرى، رمزاً لتشوقه إلى المطلق والسامي والبعيد.

وربما كان السياب، بما في نفسه من جذر رومانسي غائم، أحد شعراء الحداثة العرب المهمين، الذين دخلوا مع الطبيعة في حوار حي، مترع بالنشوة والنبل والألم العظيم أيضاً.

لقد لعبت عوامل عديدة، خفية وبينة، نفسية واجتماعية، ذاتية وعامة في اندفاع السياب إلى الطبيعة، والانغمار في خضرتها، وحصاها، وهوائها الفسيح، ليجد، في كل ذلك، مادة لتجربته، وتفاصيل لبناء قصائده الطافحة بالأسى، والخضرة. ويشتق، منها، رموزه الشعرية العديدة.

غير أن ما نجده متفرداً من رموزه، وانسجاماً مع اتجاه هذا البحث، لا يتمثل إلا في تلك الرموز الشخصية التي أكثر السياب من تكرراها في مختلف قصائدذه، وجعل منها علامات دالة على رؤياه ومكابداته، وشبكة تحتضن تلك التجربة وتمنحها وجودها المادي الذي عرفت به.

كان السياب منتج رموز خصباً، وكانت رموزه الشخصية

ثرية لكنها متجاورة، أي أن مداها الرمزي لم يكن فسيحاً، ولم يكن متنوعاً بشكل كافٍ. ان رموزه على كثرتها تدور في مناخ من الدلالات، كثيف لكنه في أحيان كثيرة ضيق، حاد، مغلق.

كثيرة هي رموز السياب: جيكور، بويب، وفيقة، منزل الاقنان، حفار القبور، الحسن البصري، المخبر، المومس العمياء. لكن رموزه الثلاثة الأولى، تظل أهم رموزه الشخصية وأكثرها تردداً في شعره.

لقد ظلت هذه الرموز، التي اشتقها السياب من الطبيعة تجسد صلته بها خير تجسيد. وظلت، أيضاً، تنتشر وتتناسل في شعره كله، مثل موجة عنيفة، تنحل إلى موجات هادئة، ثم تعاود الالتحام ثانية في موجة أكبر وأعنف.

ولم يكن السياب يفرغ من أي من هذه الرموز الثلاثة في عمل شعري واحد، بل كان يعاود استخدامها، منفردة أو مترابطة، من قصيدة إلى أخرى، دونما كلل أو يأس، حتى تحولت رموزه الشخصية هذه إلى أنين وحشي جارح، يتجاوب في قيعان روحه، وذراها، وانحداراتها المخيفة: يعبر عن ذعره من وعورة هذا العالم وفظاظته، ويجسد حنينه المدمر إلى جسد يطمئن إلى طراوته ودفئه. سواء كان هذا الجسد أماً أو شجرة، نهراً أو سريراً، قبراً أو مرأة.

أول ما يمكن ملاحظته، بالنسبة لهذه الرموز، ترابطها والتحامها التحاماً عضوياً ودلالياً لا يمكن فصله أو خلخلته، فهي، جميعاً، رموز لم ينتزعها السياب من جدار قديم، لم يستلها من اسطورة أو خرافة، ولم يلجأ إلى تاريخ أو تراث ديني أو أدبي يقترضها منه. لقد اشتقها من حياته هو، من ايقاع الطبيعة حوله، من خضرتها الغامضة، الطافحة بالشجن والبهجة.

ولم يكن افتتان السياب بهذه الرموز ترفاً، أو لهواً؛ لقد كانت تلبي جميعها حاجة نفسية عاصفة: حاجته إلى الأم. ان احساس السياب باليتم أحساس مريع، وهو مصدر لا يمكن اغفاله، لاضاءة الكثير من محنته وعنائه الروحي والجسدي أيضاً.

إن تعلقه بهذه الرموز، ثالثاً، لا يرجع، فقط، إلى كونها جزءاً من الطبيعة الثرة حوله. بل يعود، أيضاً، لسبب أبعد من ذلك. فهذه الرموز تمثل، بالنسبة للشاعر، مأوى الام سواء كان هذا المأوى فراشاً أو بيتاً، ضريحاً أو متكأ، مكاناً للهو أو مغسلاً للموتى.

لذلك فإن أياً منها لا يؤدي عمله منفرداً، أو معزولاً عن فاعلية الرمزين الآخرين؛ فهي تشكل شبكة رمزية، متداخلة، تتضافر معاً على خلق الأثر الرمزي الشخصي بكليته. انها بمعنى آخر، رمز شخصي كبير هو محصلة لنشاط هذه الرموز الشخصية متفاعلة مندغمة.

لقد كانت «جيكور» رمزاً لدلالات عديدة، غير أنها مترابطة في دلالة كبيرة راسخة في أعماق السياب رسوخاً متيناً. كانت قطباً محورياً لفهم مزدوجات الحياة(8): جيكور أو المدينة، العودة إلى الطفولة أو المضي في الكفاح، الموت من أجل الموت أو بحثاً عن حياة أخرى، الأم أو الزوجة، قيم الروح أو قيم المادة، الماضي أو الحاضر، الايمان أو الالحاد.

كانت، مغمورة برعشة الأمومة، ومنقوعة، حتى القرار، بمشاعر اليتم والرهبة والحنين. انها الأم بحنوها الوارف وتداعياتها البعيدة، وهي، الرحم بدفئها وطراوتها الخصبة الغائمة:

يا باب ميلادنا الموصول بالرحم،
من أين جئناكِ؟ من أي المقاديرِ
من أيما ظلمٍ؟
وأي أزمنة في الليل سرناها
حتى أتيناكِ؟ أقبلنا من العدمِ؟
أم من حياة نسيناها؟(9)

ليست جيكور، إذن، باباً يصل بين الميلاد والرحم فقط، بل هي مبتدأ بعيد، زمان غامض، هوة لا وجود قبلها. جيكور كل هذه الأشياء مجتمعة. وهي، بعد ذلك، رمز للازل، ووجود يسبق حتى وجودها هي:

هل ان جيكور كانت قبل جيكور(10)
في خاطر الله.. في نبع من النور

لذلك تظل جيكور مثار اسئلة تبدأ ولا تنتهي، لأنها،

كمحتوى رمزي، ليست بيتاً، أو شجرة، أو كوخاً فقط. ليست تحققاً حسياً حسب. وإلا لما كان لنهر الأسئلة هذا من مبرر. انها مغزى أشد عمقاً.

وقد تعرض هذا الرمز، في سنوات السياب الأخيرة، إلى انكسار مؤلم. كان سببه اعتلال الشاعر، وتعاظم أحساسه بالعقم والفجيعة:

أين جيكور؟
جيكور ديوان شعري،
موعد بين ألواح نعشي وقبري(11)

السؤال هنا، ليس عن جيكور قطعاً، بل عما تشتمل عليه جيكور من مكنون رمزي أمومي، شديد الخصوصية: عن الأم. عن موعده معها. هذا الموعد الذي يملأ المسافة المظلمة الباردة بين نعش الشاعر وقبره.

لا شك أن الموت، ومتعلقاته وشظاياه، يغمر الكثير من فضاءات هذه الرموز الشخصية للسياب، ويوحد بينها في ضفيرة رمزية تعج بالدلالات الوجدانية والروحية والنفسية. لقد كانت «وفيقة» مثلاً، رمزاً شخصياً بالغ التأثير، يجسد صرخة السياب الدامية العنيفة، ويعبر عن حاجته المدمرة إلى المرأة أماً وحبيبة وملاذا يهرب اليه الشاعر من حاضر باطش.

كانت وفيقة نقطة لقاء قاسٍ، مثير، بين الموت والشهوة، وامتزاجاً غريباً لمشاعر تصل، حين التمعن فيها، حداً يثير الالتباس:

بين نهديك ارتعاش يا وفيقة
فيه برد الموت باكِ
واشرأبت شفتاكِ
تهمسان العطر في ليل الحديقة(12).

إن تجاور هذه المشاعر التي تبدو، ظاهرياً على الأقل، متناقضة ولا رابط بينها أمر يجد تفسيره في حياة السياب وما عاناه من كبت، وأذى، وضمور. ان اليتم، والعزلة السياسية، والعوز، وافتقاره الشديد إلى التكوين الجسماني الجذاب والمعافى، كان يغذي في السياب الميل الدائم إلى تكرار هذه الرموز الشخصية، وتكثيف دلالتها العاطفية المكدرة.

والتلاحم بين رمزي جيكور ووفيقة لا يجد كماله ودلالته الأخيرة إلا باندماجهما معاً بالرمز الشخصي الثالث: بويب. هذا الرمز الذي ظل، شأنه شأن الرمزين الآخرين، ينتشر في شعر السياب ويتوهج.

في قصيدة «النهر والموت»(13) ينجح السياب في استخدام «بويب» رمزاً شخصياً يتفجر رنينه الغامض، والمترع بالجلال والفجيعة، في ثنايا النص كله. لقد كان «بويب» ، في هذه القصيدة تحديداً، رمزاً مفتوحاً حتى أقصاه: يحتضن الموت والحياة، الخصوبة والعقم، البهجة والأسى، والطفولة والهرم في مزيج محتدم:

وأنت يا بويب
أود لو غرقت فيك ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفيّ كان فيك، يا بويب

بهذه النبرة، الحارة، المنكسرة، النزاعة إلى الانغمار في هذا العالم الغريب الفاتن: الموت، يمتلىء «بويب» بقوة الرمز الشخصي المهيمن على القصيدة هيمة كاسحة.

لقد كانت قصيدة «النهر والموت» تمثل، كما يقول د. احسان عباس، مفترق الطريق الذاهب إلى النهاية(14)، حيث وقف السياب فيها متردداً بين الموت في الجماعة والرجوع إلى بويب والنخل، أي «الموت المريح بالعودة إلى احضان الأم».

بويب، في شعر السياب وحياته أيضاً، لم يكن رمزاً عابراً. بل كان أحد رموزه الشخصية الكبرى. كان رمزاً ممتلئاً، حتى نهايته، بتوق السياب إلى الطبيعة وبراءة البداية، وحنينه الممض إلى الينابيع الحارة الأولى.

كان، بعبارة أخرى، رمزاً طافحاً، حتى حافته الأخيرة،

بنزوع السياب إلى الجنس والموت، إلى الذوبان في ايقاعهما الممتلىء نشوة وعنفاً.

د ـ الشخصيات رموزاً:

كان للأشياء/ الرموز حصتها في تشييد المبنى الرمزي لرؤيا الشاعر العربي الحديث، لكنها لم تحدث، في بحيرة الشعر، تموجاً طاغياً، ولم تتجاوز، في تأثيرها، موضع سقوط الحجر، فظل، لذلك، ماء البحيرة هادئاً.

ومع أن بويب وجيكور كانا من أكثر رموز السياب الشخصية فاعلية، لكنهما لم يكونا شيئين، بل كيانين يتفجران حياة والماً وخصباً.

تم استخدام عدد من المدن/ الرموز في الشعر العربي الحديث، ولم ينظر إلى هذه المدن على أنها أشياء استخدمت رموزاً، بل كانت بشراً ومصائر وأهواء، شهوة أو ندماً أو بأساً.

وهكذا ظل جهد الشاعر العربي الحديث، في البحث عن الرمز الشخصي، يكمن، غالباً، في حقل الأشخاص/ الرموز. كما لدى السياب وادونيس والبياتي وحاوي وعبد الصبور وآخرين.

لقد استخدم «البياتي»، مثلاً، عدداً ضخماً من الرموز الشخصية: عائشة، لارا، الحلاج، المعري، الخيام، المتنبي، وضاح اليمن، المجوسي، الاسكندر، لوركا، عطيل، بروميثوس، ديدمونة.

ومع أن بعض هذا الرموز كان منتزعاً من حقل اسطوري أو تاريخي أو ديني إلا أن البياتي لا يلجأ، دائماً، إلى اقتطاع رموزه الشخصية من جدران قائمة. ان «لارا»، مثلاً وهي رمز مؤثر، لم يقنصها الشاعر من حقل جاهز للاستثمار. بل كانت رمزاً بياتياً محضاً، انتزع من أرض بكر. وكذلك الأمر بالنسبة لرموز أخرى لم يكن أرثها من الماضي كبيراً، مثل عائشة كما سنرى ذلك لاحقاً.

إن معظم رموز البياتي الشخصية تتضافر على اداء عدد من الدلالات، لعل أهمها دلالتان كبريان يسعى الشاعر إلى تغذيتهما، أحياناً، بدلالات جزئية متناثرة هنا وهناك.

في رموزه الشخصية، يظل البياتي مسكوناً بهاجس الثنائيات المتضادة: الحقيقة/ الزيف، الابداع/ الطغيان وبما أن هذه الثنائيات تنتمي إلى حقل ذي تضاريس متماثلة، فإنها تتداخل وتتلحم في تنام جدلي حاد يؤكد، في النهاية، قدرة الابداع والحقيقة على الوقوف في مواجهة الموت أو اليأس، أو الكذب.

إن أبا العلاء، والحلاج، والخيام، والمتنبي، مثلاً، رموز شخصية على قدر عال من الفاعلية استطاع البياتي تحميلها قوة رمزية شخصية نامية.

تستمد قصيدة (موت المتنبي)[١٥] قيمتها الرمزية من رمزها الشخصي الاساسي: المتنبي. غير أنها، اضافة إلى ذلك، تشتمل على عدد من الرموز الجزئية ذات الدلالات الثانوية المناقضة أو المضادة، التي تسهم كلها في أغناء الرمز الكبير وتنمية مغزاه النهائي.

ولا يمثل المتنبي، في هذه القصيدة، الشاعر وحده بطبيعة الحال . بل يرتفع إلى مستوى أغنى وأكثر شمولاً. إنه المبدع، أينما كان، وهو يواجه قوة البطش الساحقة:

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواه
بصقت في عيونه،
سرقت منها النور والحياه
أغمدت في أشعاره سيفي
وأفسدت مريديه وضللت به الرواه
جعلته سخرية البلاط والفرسان والاشباه

إن هذه القوة الطاغية تتفشى على سطح النص تفشياً واضحاً، ولكنها، من جهة أخرى، ضحية هزيمة رمزية تتخفى داخل هذا المقطع وكأنها تقيم وليمة زائفة. لنتأمل سلسلة الأفعال المستخدمة هنا: شججت، بصقتُ، سرقتُ، أغمدتُ، أفسدتُ، ضللتُ، جعلتُ. أفعال تجسد قوة الاستبداد وما تتضمنه من قبح ولصوصية وكذب، فعملياً أرادت اغتيال الشاعر، ورمزياً حاولت استبدال صورته، لدى الناس، بأخرى زائفة من صنعها هي.

ومع ذلك فإن قوة القبح هذه لن تصمد أمام فعل الشعر الذي يظل خالداً خلوده الساحق:

يوقظ في ذاكرة السنين
اللهب الأسود والحب الذي يموت في ظل السيوف
عاصفاً مدمراً حزين.

لا شك أن الشاعر قد وجد في شخصياته هذه رموزاً شخصية ملائمة، تجسد رؤياه تجسيداً حاراً، وتمنحها شكلاً دراماً نامياً. لقد عاشت هذه الرموز حياة حفلت بعنصر الصدام، ومواجهة التخلف، أو التزييف، أو البطش وكانت تمثل، حتى في موتها، استماتة الانسان وارادته الضارية.

حاول البياتي تنمية رموزه وتحرير طاقتها، جزئياً على الأقل، من ضغوط الموروث التاريخي لحياتها لتنسجم مع ما يريد الشاعر انجازه لتصبح، بذلك، رموزاً شخصية متضافرة نامية لا يثلم دلالتها الكلية تنافر ما. لذا فإن الشاعر يزيل عنها ما يعيق انسجامها مع عصرنا هذا[١٦]، إذ لا يمكن للتجربة الصوفية أن تكون ذات معنى إلا «في الموت من أجل الفكرة» كما أن سلبية المعري ليست نافعة «في تفسير الحياة المعاصرة» وكذلك القول بالنسبة لعدمية عمر الخيام فإنها تختفي «خلف اصراره العنيد» من أجل بعث الحياة وتجديدها.

أما محاولة الانسان، تلك المحاولة الممضة المحزنة، للامساك بحلم ضائع، أو طفولة غاربة. أما نزوعه القلق إلى الاكتمال وتجاوز العقم وعدم التجانس فهو الذي يشكل المعنى الكبير الآخر في شعر البياتي.

وربما كانت «عائشة» أكثر رموز البياتي استخداماً للتعبير عن هذا النزوع، الدافق، الملح. فهي تتكرر، باستمرار، لتؤكد عمق هذا الهاجس الذي يشكل قطباً عميقاً في تجربة البياتي ورؤياه.

لقد استطاع الشاعر، وبالحاح وحنو دائمين، أن يجعل من عائشة رمزاً أساسياً بين رموزه الشخصية، يلجأ إليه بين وقت وآخر، للتعبير عن موضوعه الشعري وتجسيد رؤياه ازاء الكون والحياة.

كان أدونيس أسبق من البياتي في استخدام هذا الرمز، لكن فاعلية هذا الاستخدام لم تتجاوز قصيدة (مرآة عائشة)[١٧] أي أن الشاعر لم يسع إلى تنيمة هذا الرمز، في أعمال أخرى أو عمل أساسي آخر، ليكون جزءاً من عالمه الرمزي، ووسيلة فعالة للتعبير عن اجوائه.

لم تكن عائشة، في قصيدة أدونيس، غير رمز شهواني، جامح:

سامرها غنى لها حتى غفا الكلام
لف عليها زنده وغطّى
سرتها ونام

وعلى العكس من أدونيس، نجح البياتي في أن يستدرج عائشة إلى قصائده، لتكون طاقة رمزية مشعة تنتشر في أعماله وترتبط مع رموزه الأخرى: تزداد بها عمقاً وتزيدها، في الوقت ذاته، ثراء. انها، لدى الشاعر[١٨]، رمز الحب الأزلي الذي ينبعث فيضيء «مالا يتناهي من صور الوجود» وهي، أيضاً، الذات الواحدة التي تظهر في ما «لا يتناهي من التعينات في كل آن».

عائشة ترتبط بشجرة كثيفة من الرموز المجاورة أو البعيدة، فهي عشتار، أو خزامى، أو أوفيليا، أو لارا. وفي صلتها بهذه الرموز المتباعدة في الزمان والمكان تعكس عائشة ما يريد الشاعر التوكيد عليه دائماً: وحدة المعاناة الانسانية، واستمراريتها وتحولاتها المثيرة:

خبأت وجهي بيدي
رأيت
عائشة تطوف حول الحجر الأسود في أكفانها
وعندما ناديتها: هوت على الأرض رماداً وأنا هويت
فنثرتنا الريح
وكتبت اسماءنا جنباً إلى جنب على لافتة الضريح[١٩]

يمكن اعتبار «لارا» وجهاً آخر من وجوه عائشة في تحولاتها الكثيرة، وربما كانت من أكثر هذه التحولات امتاعاً. ان هذين الرمزين يندلعان من بعضهما البعض. وهما، كبقية الرموز الشخصية لدى البياتي، يمزجان عناصر الزمان ويعيدان ترتيب الامكنة من جديد. يقترضان من الماضي ما يديم صلته بالحاضر ويصنعان منهما معاً ما يجعل المستقبل ممكناً.

انهما يعبران، سوية وبتجانس حي، عن ذلك الحلم

الغارب البعيد الذي يختزل لا حلم الشاعر منفرداً بل حلم الآخرين، وتوقهم الحار[٢٠]:

في (أولد واحترق بحبي) تتجسد «لارا» حلما، عنيفاً، حسياً، عذباً، شديد المراوغة، يمتزج فيه الواقع بالأسطورة امتزاجاً بالغ الحيوية.

في قصر الحمراء
في غرفات حريم الملك الشقراواتْ
اسمع عوداً شرقياً وبكاء غزال
أدنو مبهوراً من هالات الحرف العربي المضفور بآلاف الأزهار
اسمع آهات:
كانت لارا تحت الأقمار السبعة والنور الوهاج
تدعوني فأقرب وجهي منها، محموماً أبكي، لكنَّ
يداً تمتد فتقذفني في بئر الظلمات.
تاركة فوق السجادة قيثاري وبصيصاً من نور لنهار مات

ويتردد اسم «لارا» في فضاء القصيدة كله ليضفي عليها مسحة اسطورية توحد بين اجزاء النص في كيان كلي، يتناهى إلينا منه انين الروح غامضاً، منتشياً، ملهوفاً:

اصرخ «لارا»
فتجيب الريح المذعورة: «لارا»
في كوخ الصياد.

حقاً، ان تداخل رموز البياتي يمنحها، أحياناً، شمولية وكثافة جذابتين، إلا أن هذا التداخل- حين يكون منهجاً ثابتاً، يضيع على هذه الرموز، في احيان اخرى، تضاريسها الخاصة ويجعل الصلة بينها آلية أو شديدة الوعي.

٦ ـ الرمز وغواية التسمية:

يكمن الكثير من استخدامات ادونيس للرموز في اسماء الشخصيات، الأسماء التراثية أو المعاصرة، الدينية والوثنية، الأسطورية والتاريخية. وتمثل هذه الرموز، للشاعر، مسميات تشتمل على ثراء رمزي ديناميكي، وتتكىء، أيضاً، على رصيد من الدلالات الاشكالية المتشظية.

إن هذه الشخصيات/ الرموز لم تعش، في زمانها، حياة مسطحة، لم تعش عمراً، رضياً، ليناً، مستقراً. بل كانت، على العكس من ذلك تماماً، بؤراً مغلقة، عاصفة، شديدة الامتلاء. ان رموزاً مثل: علي، الحسين، معاوية، الحجاج، الشمر، عبد الرحمن الداخل، وضاح اليمن، أبي تمام، بودلير، أبي نؤاس، خالدة، أدونيس. لا تجسد لحظات عادية، ولا تمثل، حين تندرج في سياق الزمن، اجزاء ساكنة، متناغمة، بل موجات ممتلئة، بالحركة والتفرد.

كانت هذه الرموز، لذلك، عوناً لادونيس وهو يستنبت منها حقلاً شخصياً، يتولى تشذيبه وتنميته بين قصيدة واخرى. وربما كان علي، ومهيار، والصقر، أكثر رموز أدونيس الشخصية ثراء وأهمية، لأسباب سنعرض لها لاحقاً. كما أن الرمزين الأولين، بشكل خاص، يتكرران دائماً، ويولدان شبكة لا نهاية لها من الظلال والمعاني الشخصية والعامة في ترابط أخاذ.

يبدو أن أدونيس مفتون بالغامض، والقلق، والعصيّ. ولا يجد لذته الكبرى إلا في ما يحير ويبعث على التساؤل. ولعه هذا لم يكن جديداً. بل يمتد، إلى بداياته الأولى، لقد اختار أن يكون مموها منذ البدء. وكان اسمه مفتتح هذه الحيرة أو شرارتها الكامنة: أدونيس.

في اسم الشاعر هذا يبدأ الوقوع الأول في الكمين الرمزي، تبدأ الغواية الأولى والافتتان الكبير. افتتان الشاعر باسمه وما فيه من نرجسية طاغية وعبادة للذات.

اسم الشاعر، إذن، أمر لا يمكن للناقد أغفاله أو التهوين من شأنه؛ ففي هذا الاسم: أدونيس نقطة يلتقي فيها، وهذا ما هدف إليه الشاعر ربما، الأسطوري والواقعي، فيصبحان شيئاً واحداً، يحفل بالغموض واللاتحديد.

يحاول «أدونيس»، هنا، أن يكون هو الشاعر والرمز والأسطورة، أن يكون علي أحمد سعيد وتموز معاً، أو هو الحاضر بضغوطه والماضي بانسياحه ولا تحدده. ويمثل هذا الاسم، بالنسبة للشاعر، نقطة التباس دلالي، ثرية وغائمة.

وهو حين اختار «أدونيس» اسماً له فقد اختار التخفي، والمراوغة والنرجسية، لكنه لم يقطع صلته باسمه الأول:

«علي» تماماً، بل ظل، دائماً، يملأ المسافة الممتدة بين الاسمين بالتململ والتشويش.

يلزمني الخروج من اسمائي
اسمائي غرفة مغلقة،
جب عائب،
علي أسبر علي أحمد سعيد علي سعيد أحمد أسبر علي
أحمد سعيد أسبر
يصارع يتكسر كالبلور
وأدونيس يموت
والهواء شقائق وأعراس في جنازته[٢١].

لقد ظل هذا الاسم يشتمل، في أعمال الشاعر كلها، على مغزى رمزي، نرجسي، ملتبس، مضلل على الدوام. وكأني بالشاعر يتخفى، بدثار رمزي يلفه ابتداء من اسمه وانتهاء بالكلمة الأخيرة من قصيدته.

لو أخذنا استخدامه اسم «علي» مثلاً، لوجدنا أن الشاعر يكرر استثمار هذا الاسم بطريقة خاصة، ويعيد نشره في ثنايا رموز أخرى يستعملها بين حين وآخر. ومن المؤكد أن هذا الرمز يظل أكثر رموز أدونيس حيوية، وأكثرها قدرة على أثارة الالتباس، واقتناص هاجسه الداخلي الملح: هاجس التغير والتغيير، المغامرة والخروج على الثبات، التعلق بما هو مغاير، والسباحة ضد الريح. انه، بعبارة اخرى، رمز ثري بالغموض:

- هل «علي» هنا، هو اسم الشاعر نفسه؟
- أم أنه اسم علي بن أبي طالب؟
- وإلا، فإلى أي حد يمكننا اعتباره اسم صاحب الزنج، علي بن محمد، وهو من الأسماء الاثيرة لدى الشاعر أيضاً؟

لا أظن أنه يمثل اسماً واحداً منها فقط. بل اميل إلى اعتباره مزيجاً، متلاحماً من هذه الأسماء الثلاثة. انه، رمز شخصي، داخلي، ينفتح على دلالات اخرى، ليزداد بها خصباً، واثارة للحيرة، والتساؤل.

والنساء ارتحن في مقصورة
ينتشلن الليل من آباره،
ويخيطن السماء
ويغنين: علي لهب
ساحر مشتعل في كل ماء[٢٢].

وكما يرتبط هذا الرمز باسم الشاعر من جهة وينفتح على حقل رمزي غني بالترابطات النفسية والروحية من جهة اخرى فإن الرمز الآخر «مهيار» يشغل مساحة واسعة من شعر أدونيس، فهو شأنه شأن الرمز الشخصي السابق، كثير التشظي والانتشار.

إن نقطة التماس بين الشاعر ورمزه هذا أمر شديد الأهمية. وهذا الأمر قد يقترحه تشابه في تاريخ، شخصي، أو تماثل في ايقاع التسمية، أو قرابة في ظرف عام أحاط كلا منهما، على ما بينهما من تباعد في الزمان والمكان. وقد يكون الجامع بينهما، أيضاً، خصائص ذوقية أو مزاجية.

يشير دارسو[٢٣] حياة مهيار الديلمي إلى أنه شاعر قدم من بلاد فارس، إلى بغداد، بديانة منحرفة، محاولاً شق طريقه في عالم الشعر والثقافة. تاركاً وراءه «تاريخاً شخصياً غامضاً»، أي أنه كان يواجه مناخاً ثقافياً وشعرياً نشيطاً ومغايراً وكان عليه أن يثبت، وهو الغامض الطارىء على هذا المناخ الرصين، أنه قادر على أن يبني منزلة شعرية تصمد أمام التحدي. وقد يصلح هذا نقطة تماس، بين الشاعر ورمزه.

إن حياة ادونيس الشخصية قد تضيء منطقة الشبه بين الشاعر ورمزه بشكل أفضل. لقد حاول أدونيس، وهو يتجه شطر بيروت، أن يؤسس أندلسه الخاصة، «أندلس الأعماق»، حلمه بمكانة شعرية مرموقة رغم ما كان يتوقعه من مجافاة أو عداء:

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلقي يديه
قوساً يمر القبر
من تحتها، وتوجي صدغيه
بالوشم أو بالجمر
وليحترق مهيار[٢٤]

وبهذه النبرة التي يمتزج فيها التاريخ والأسطورة، الشعر

والنبوءة، يفتح هذا الرمز ذاكرة القارىء على مخزون روحي ووجداني شديد الكثافة والترابط.

ولا تقف صلة الشاعر برمزه عند هذا الحد، بل تمتد لتشمل مزاجاً مشتركاً، ونرجسية واضحة - كان مهيار[٢٥] تياهاً بنفسه، مزهواً بقصائده، مغالياً في الاعتداد بشاعريته. يرى نفسه «مبدع معان وصور لم يعرف التقليد والاجترار، أما الشعراء الآخرون فهم في نظره مقلدون مجترون بالفاظهم الخشنة وسرقاتهم الظاهرة».

ولا أظنني أبالغ حين أقول ان مزاجاً كهذا، ينضح فردية ونرجسية قد يضيف سبباً آخر يجعل من مهيار رمزاً شخصياً فعالاً بالنسبة لأدونيس.

ويمكن أن أضيف، هنا، أن اسم مهيار ذاته، يرتبط باسم الشاعر برابطة اخرى، رابطة اسمية شديدة الخفاء. لقد كان مهيار يكنى بـ «أبي الحسن»[٢٦]. وهذه، عادة، كنية من يحمل اسم «علي». فاسم مهيار اذن يحمل اسماً مضمراً لعلي. أي أن الاسم الأصلي لأدونيس مذوّب، ضمناً، في اسم رمزه الشخصي مما يجعل الرابطة بينهما شديدة المتانة.

إن فتنة أدونيس بهذا الرمز قد تكمن، اضافة إلى ما قيل حتى الآن، في ايقاعه الصوتي، وقد تكمن بقوة في جانب آخر: التحولات الروحية التي عاشها رمزه. ان انفصال مهيار عن ماضيه الديني، بكل ثقله النفسي والشعائري، جعل ارتباطه بحاضر روحي مغاير قلقاً شديد التوتر. أي أن أدونيس ورمزه الشخصي، كليهما، قد عايشا قلقاً روحياً، وتحولات ايدلوجية عميقة.

من ناحية أخرى، يلتقي رمزا أدونيس هذان، وهما رمزان أساسيان في شعره، مع نرجسيته الطاغية أو أناه الضخمة المروعة، يغذيانها ويتغذيان منها أيضاً، فهما، أي هذان الرمزان، يتضمنان ثقة جامحة بالنفس، وغروراً عارماً، والتصاقاً بالذات لا حدود له.

وقد ألحق ذلك كله ضرراً واضحاً بتجربة أدونيس، إذ ان افتتانه بذاته، افتتاناً يصل حد التأليه احياناً، قد ادى إلى تضييق حقل رؤياه وموضوعاته. أصبح الشاعر هو الوجود كله، الينبوع والمصب، القاتل وضحيته، وامتدت نبرته الذاتية وتضخمت حتى صارت عميقة حارة لكنها، في الوقت ذاته، ضيقة مسيجة: لا ترى إلا نفسها ولا تنطلق إلا منها.

٧ ـ القناع رمزاً شخصياً:

يتصل هذا الرمز برمز شخصي آخر: يعد من أبرز الرموز الشخصية لأدونيس، مع أنه لم يستخدم إلا في عمل رئيسي واحد هو قصيدة: الصقر. لقد كان صقر قريش، عبد الرحمن الداخل، رمزاً/ قناعاً موفقاً إلى أبعد الحدود بثرائه الدرامي، وما يختزنه من حسّ بالمغامرة والتفرد.

كان هذا الرمز يختزل الكثير مما كان يتطلع اليه أدونيس: اكتشاف اندلسه الخاصة، كما أشرنا، وبناء كون شعري لم يكن مرئياً له آنذاك. بل كان مشروعاً، أدونيسياً، داخلياً يتطلب، لانجازه، قدراً عالياً من اقتحام الغربة وما فيها من مجهول. ويتطلب، أيضاً، الانفلات من الماضي والطفولة، والتكون الأول:

والصقر في متاهه، في يأسه الخلاق
يبني على الذروة في نهاية الأعماق
اندلس الأعماق
اندلس الطالع من دمشق
يحمل للغرب حصاد الشرق[٢٧]

كان هذا القناع رمزاً صادماً، مثيراً في ذراه ونهاياته، دقيقاً في تعبيره عن رؤيا الشاعر وتوقه إلى عالم جديد، بكر، يقيمه على انقاض عالم آخر، قديم ومفكك.

صقر قريش، لدى أدونيس، قناع ورمز معاً، قدم به الشاعر شخصية فريدة تتحرك في ثنايا النص، وتملأ شقوقه وفضاءاته بثراء رمزي عميق.

وقد استطاع البياتي وعبد الصبور، كذلك، انجاز عدد من الأقنعة/ الرموز التي تضافرت، جميعاً، على تجسيد رؤاهما ومنحها شكلها الحسي المعبر.

وهكذا يتحول الرمز في صلته بالقناع إلى شحنة كلية تضج بالمغزى، ويتحول معها النص كلها إلى محصلة

رمزية كبرى تشتمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها إلى أثر رمزي شامل، عامر بالدلالة.

في محنة أبي العلاء، مثلاً، تكون الهيمنة الرمزية لشخصية المعري، إذ يتحول عبر النص بأكمله إلى حضور رمزي كبير، يصبح رمزاً مفتوحاً، يستدرج اليه كل ما في النص من جزئيات رمزية مبعثرة، ودلالات ثانوية ليحولها، ويتحول معها في الوقت ذاته، إلى رمز شخصي ذي تأثير كلي.

إن رمز أبي العلاء، لدى البياتي، شأنه شأن عبد الرحمن الداخل لدى أدونيس وبشر الحافي لدى صلاح عبد الصبور، لم يتكرر في أكثر من عمل واحد. غير أنه اكتسب، مع ذلك، ثقل الرمز/ القناع المنجز ببراعة، ليختزل عبر تفاصيل بنائه المتنامي مواجهة الانسان المبدع لقوى البطش أعزل إلا من جوهره الصافي، ووداعته القوية.

حر كهذي النار والريح، أنا حر إلى الأبد
يا قطرات مطر الصيف، ويا مدينة ما عاد منها أبداً أحد
موعدنا الحشر، فلا تداعبي قيثارة الجسد[٢٨].

في بعض رموزه كان يسعى صلاح عبد الصبور الى بناء قناع معبر يعينه على تجسيد تجربته الذهنية والوجدانية تجسيداً درامياً خاصاً. وقد وجد في «بشر الحافي»، مثلاً، رمزاً طافحاً بالأسى والحلم وحالات البراءة والصفاء القاسي. كان هذا الرمز/ القناع أو القناع/ الرمز مفعماً بثراء روحي وشجن لاذع.

أنه شخصية تمتلىء بدلالة حارة، وتلتقي مع مزاج صلاح عبد الصبور الناضح حزناً، وشفافية ووداعة. لقد كانت الحياة المعاصرة، بالنسبة اليه، غابة جهمة، عارية، وشديدة الضراوة. وكان ذلك هاجسه الدائم الذي يتخفى في ثنايا شعره كله، ويمنحه نبرته الرمادية المجرحة.

لذلك فإن بشر الحافي، ذلك المتصوف، القلق، المذعور من بشاعة هذا العالم، وحيوانيته كان قناعاً فعالاً، وكان، في الوقت نفسه، رمزاً للانسان الباحث عن ايمان، بسيط، تلقائي: كان رمزاً شخصياً عذباً وحزيناً لصلاح عبد الصبور:

الانسان الانسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء، ونام
وتغطى بالآلام[٢٩].

وهكذا يرتبط الرمز بالقناع برابطة متينة. من الممكن، تماماً، أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكن الرمز لا يتحول، بالضرورة، إلى قناع.

إن المكنون الرمزي لهذه الأقنعة/ الرموز يظل ثرياً، وهي حين ترتفع إلى فاعلية الرمز الشخصي فإنها تفعل ذلك، لا بفعل الملامسة الخارجية بين الرمز والقناع بل بحكم الوشيجة الداخلية، وتضافرهما معاً على تكوين كل رمزي فعال.

٨ ـ الرمز جزءاً من أسطورة شخصية:

في قصيدته (رؤيا) A vision حاول ييتس أن يبتكر اسطورته الخاصة، كما أشرنا، غير أن نجاحه لم يكن حاسماً في انجاز تلك المهمة الشديدة الاغراء والصعوبة معاً.

لقد وجد ييتس، حقاً، أرضاً مشحونة بالرموز والأساطير، تعكس خيال أرلنده ونبض تاريخها العاصف المجرح. واكتشف، في تلك الأساطير، الضبابية المجهولة غنىً لا حدود له. وكما يقول بروكس[٣٠] في مقالته «الشاعر صانعاً للأسطورة» The Poet as a mythmaker إن قصيدة ييتس كانت أكثر المحاولات جرأة، لخلق أسطورة شخصية، يقوم بها شاعر من عصرنا هذا.

ولكن ييتس نفسه[٣١] كان يدرك، قبل غيره، كم كانت شائكة محاولته تلك، فالاحتفاء القديم والبسيط بالحياة لا يمكن اعادته من جديد. انه أمر «تعجز عن تحقيقه أية ثورة فكرية»؛ لأن كل ما تستطيع انجازه ثورة كهذه لا بد أن يكون شيئاً مختلفاً «أكثر تعقيداً، أكثر تنهيجاً، أكثر خارجية، أكثر وعياً بالذات».

ومن المؤكد أن ذلك يعني أننا سنفتقد، في هذا العمل

الجديد، روح الأسطورة وانثيالها العفوي، وبدائيتها السيالة العذبة.

لم تكن الغابة مفتوحة حتى حافاتها الأخيرة أمام الشاعر العربي، وهو يحاول انجاز حداثته وخلق اسطورته الشخصية، فقد كان محكوماً بالكمائن ذاتها. ولم يكن أكثر حظاً من ييتس في مواجهة كمائنه تلك.

لا شك أن ما أنجزه السياب، عبر رموزه الهامة، ونزوعه المتكرر إلى الطبيعة والجنس والموت يضعه في الطريق إلى مناخ اسطوري أشد بدائية وبكارة من سواه.

وقد كان أدونيس والبياني وحاوي، في أفضل انجازاتهم، يستثمرون رموزهم الشخصية من عمل إلى آخر، ويقيمون بينها من الوشائج النامية، ويجرون على سياقها الموروث من التغييرات ما يجعلها فتية، درامية، تعبق برائحة اسطورية آسرة.

استطاع هؤلاء الشعراء انجاز أعمال متميزة منحت تلك الرموز نكهة شخصية حارة، وجعلت منها جزءاً من عالم الشاعر وسياق تجربته الشاملة. لقد صارت، بعبارة أخرى، مكتفية بنموها الجديد في تربة مغايرة. تربة الشاعر وحقل رموزه وأساطيره الشخصية. وبالمقابل فإن أعمالهم تلك اكتسبت من حرارة رموزهم الشخصية ما جعلها تعبيراً حيوياً، مثلاً بالدلالة والدفء الشخصيين.

وكان من مصادر اثراء الرمز، بالنسبة لهم، تكراره في أعمال متعددة، ومعاودة استخدامه، وتنميته باستمرار. ان ذلك يتيح للرمز الشخصي هواء واسعاً يزدهر فيه، ويغتني بدلالات غزيرة تلتقي، رغم تفاوتها الجزئي، في مصب نهائي لمغزى العمل.

إن تكرار الرمز يساعد على شحن فضاءاته بثراء شخصي، وحرارة داخلية تعمق من عائدية الرمز إلى هذا الشاعر دون سواه. وبذلك يتاح للرمز أن يؤكد، دائماً وبشكل نهائي، قرابته إلى الشاعر، وأن دمه المضيء ينتمي للفصيلة ذاتها. وهكذا يرتبط الرمز، في وجدان المتلقي، بدلالات وترابطات هي مفاتيح أساسية تعينه على فهم أعمال الشاعر والمشاركة في إكمال دلالتها.

ولا بد من الاشارة إلى أن لقاء هؤلاء الشعراء برموزهم الخصية، لم يكن اعتباطاً، أو وليد صدفة بهيجة. لقد كان بينهم وبين هذه الرموز نقاط تماس باهرة، تلتقي فيها هموم كل منهم بهموم عصره بشكل يجعل من هذا الرمز أو ذاك رمزاً شخصياً لا للشاعر وحده، بل لكل من يشاركه حلمه، أو عذابه، أو حنينه. لكل من يشاركه اسطورته أو مسعاه لأن يكون فاعلاً في زمن شديد البطش.

ومع ذلك فإن ابتكار الرمز الشخصي أو اختياره لا يكون، دائماً، قضية قصدية، إذ لا بد للشاعر من أن يكون مأخوذاً، حتى النخاع، بهاجس فكري أو جمالي أو وجداني يكون محور حياته كلها: يحتضن أعماله مجتمعة، يمنحها نبرة أسطورية غامرة، حتى تجسد رموزه الشخصية هذا الهاجس الشامل، وتجعل منه سياقاً ديناميكياً نامياً.

ثمة صلة لا يمكن التهوين منها، بين الرمز ومدلوله الشخصي، بين صورته السمعية ;وصورته الذهنية والنفسية(٣٢). إن لهذه الصلة دوراً واضحاً في تثبيت الرمز واشاعته، فوقعه الصوتي، أو شكله الايقاعي، وهيأته مكتوباً وما يثيره في الذهن من ترابطات، أمور تؤثر في فاعلية الرمز وتحديد معناه ودلالاته التي تنتشر في أعمال الشارع وتفجر مناخاته واجواءه.

٩ ـ الرمز الشخصي هاجساً مستمراً:

كان توظيف الرمز الشخصي، أو بلورته أولاً، هاجساً قوياً لدى الشاعر العربي الحديث، وجزءاً من بحثه القلق الدائم عن نبرته الحديثة واكتمال رؤياه. لذلك فإن الرمز الشخصي، بالنسبة للكثير من شعراء الحداثة العرب، لم يكن ترفاً أو حلية.

ولم تقتصر تجربة الرموز الشخصية على جيل شعري دون سواه. بل كانت مسعى مستمراً وممتعاً غمرت آثاره الطريق المترب كله: ابتداء من جيل الريادة الشعرية وحتى يومنا هذا.

هناك رموز عديدة في طون التكون والبلورة، ورموز أخرى بدأت تأخذ هيأتها الجذابة كرموز شخصية أساسية. ان الأخضر بن يوسف، مثلاً، رمز شخصي مركزي.

استطاع سعدي يوسف أن يجعل منه رمزاً محورياً، عميق الدلالة على تجربته الروحية وما يكتنفها من ضياع وحنين وتوزع.

وبطريقة مماثلة، يمكن القول ان يوسف الصائغ استطاع أن يستدرج مالك بن الريب إلى عالمه الشعري ليكون أحد رموزه الشخصية المعبرة، عن تجربة نفسية وفكرية قلقة ممضة. وكان من الممكن لهذا الرمز القناع أن يكون نسجياً شديد الثراء يشد اجزاء عالمه الشعري ويمنحها نكهة حميمة شاملة. غير أن الشاعر غادره بعد استثماره في عمل شعري واحد فقط.

ولقد كانت شخصية «الحر الرياحي» رمزاً شخصياً باهر الدلالة، استخدامه عبد الرزاق عبد الواحد في مترحية شعرية بهذا الاسم فكان، اضافة إلى ثرائه الرمزي، قناعاً مؤثراً. لكن الشاعر لم يمنحه فضاء أوسع يزدهر فيه ويتكرر ليصبح مفتاحاً أساسياً للدخول إلى تجربته، وهي تجربة قلقة، مجزأة، شديدة التوتر، في بحثه عن يقين نهائي يطمئن اليه.

حقاً، ان الأفق سيظل مفتوحاً على حقل الرموز الشخصية، ذلك أن حاجة الشاعر العربي الحديث ستظل متجددة باستمرار، جاجته إلى أن يكون شعره غنياً برائحته الشخصية، ومزحوماً بأفكاره، وأهوائه، وأحلامه الخاصة.

إن شعراء متميزين مثل حسب الشخي جعفر، وسامي مهدي، وحميد سعيد وياسمين طه حافظ ينهمكون، على الدوام، لا في استخدام الرمز العام فقط بل في تجاوزه الى بلورة رموز شخصية تخصهم وحدهم.

لقد كان الدرويش، وابتهال، وأبو نؤاس لدى حسب الشيخ جعفر، وسيحان وعوليس لدى سامي مهدي، وعبد الله، وأبو يعلى الموصلي، ومروان لدى حميد سعيد، وعبد الله والدرويش لدى ياسين طه حافظ.

كانت هذه الرموز، جميعاً، تؤدي دوراً حيوياً في التعبير عن تجارب شعرائها بحرارة شخصية دالة.

١٩٨٨/١١/١٠

الهوامش:

(١) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، جـ ٢، ترجمة: د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٠ ص ١٩٨٦ - ٢١٠.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Fourth Edition, 1981, P. 195.
(٤) Jacob Korg, An Introduction to poetry, 1965, P. 14.
(٥) Alex Preminger, ed. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged edition London 1979. P. 833.
(٦) الأسطورة والرمز، مبادىء نقدية وتطبيقات، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، ١٩٧٣، ص ١٠٨.
(٧) ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٢٥ - ٢٧١.
(٨) د. احسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٩ ص ٣٢٥.
(٩) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت ١٩٧١ص ١٨٦.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١١١.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٤١ - ١٤٢.
(١٢) المصدر نفسه، ص ١٢٩.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٤٥٣ - ٤٥٦.
(١٤) د. احسان عباس، المصدر نفسه، ص ٤٠٨.
(١٥) ديوان عبد الوهاب البياتي، جـ ١، طـ ٣، دار العودة، بيروت ١٩٧٩ ص ٦٩٨ - ٧٠٦.
(١٦) د. احسان عباس، من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب، جمع وتقديم: د. وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ١٥١.
(١٧) أدونيس، المصدر نفسه، ٣٣٧.
(١٨) عبد الوهاب البياتي، المصدر نفسه، ص ٤١٦.
(١٩) المصدر نفسه، جـ ٣، ص ٩٤.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٤٩٥ - ٦.
(٢١) أدونيس، الآثار الكاملة، جـ ٢، دار العودة، بيروت د. ت. ص ١٩٢.
(٢٢) المصدر نفسه ص ٦٣٨.
(٢٣) انظر، مثلاً، د. عصام عبد علي، مهيار الديلمي، حياته وشعره، بغداد، ١٩٧٦ ص ٥٥.
(٢٤) أدونيس، اغاني مهيار الدمشقي، طـ ٢، بيروت ١٩٧٠، ص ٢٤.
(٢٥) د. عصام عبد علي، المصدر نفسه، ص ٣٢٤.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٥٥.
(٢٧) أدونيس، الآثار الكاملة، جـ ٢، ص ٤٠.
(٢٨) ديوان البياتي، جـ ٢، دار العودة، ١٩٧٢ ص ١٥٥ - ١٥٦.
(٢٩) ديوان صلاح عبد الصبور، جـ ١ - ٢، دار العودة، ١٩٧٢ ص ٢٦٩.
(٣٠) Cleanth Brooks, Modern Poetry and the Tradition, 1939, P. 173.
(٣١) وليام. ك. ويمزات وكلنث بروكس، النقد الأدبي، تاريخ موجز، جـ ٤، ترجمة: د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٦ ص ٢٢٢.
(٣٢) د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة ١٩٨٠، ص ٣٩.

التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة

د. عبدالستار جواد
(العراق)

[مفهوم الثورة الشعرية]

تعرض مفهوم الثورة الشعرية عند الكثيرين من الشعراء الجدد إلى الاضطراب والفوضى في استخدامه بل بلغ حد العبث والمغامرات الشكلية الساذجة عند بعضهم. في حين ظل هذا المفهوم عند النخبة القليلة من كبار الشعراء المحدثين عنواناً لحركة كبيرة ذات أبعاد متشعبة تلتقي جذرياً مع حركة التاريخ والنزعة الثورية الأصلية التي تؤمن بالتغيير على أنه ضرورة من ضرورات الحياة ونتيجة حتمية لقانون التطور. الثورة الشعرية عند هذه القلة الأصلية هي جزء من ثورة الإنسان على نفسه والحياة على كينونتها من أجل التجدد والانبعاث والانطلاق نحو الآفاق الإنسانية الأرحب. فهي ليست ثورة على هذا الشكل الشعري أو ذلك الوزن أو القافية بقدر ما هي عملية معقدة متشابكة تشمل قضية التعبير والموقف الكلي من العصر والحياة وما هو دور الشاعر في صيرورة الإنسان المعاصر وتكامل الفن في أنماط أصلية هي في جوهرها نموذج أولى تظل خالدة في مسيرة الفن والحياة. فالثورة فعل إنساني ينبثق من رحم الحياة من أجل بنائها بناء مستقبلياً يناطح الريح ويغني للعصور القادمة، فهي إذن ليست عملية هدم تحيل الوجود إلى ركام تعبث به كل ريح.

والذين ظنوا أن الشكل الشعري هو قطب الرحى في ثورة الشعر الحديث، سرعان ما وقفوا حائرين إزاء القضايا العديدة التي أثارها منطق الشعر الحديث والثورة الجديدة التي طرحت مضامين وفتحت آفاقاً رحبة جديدة تشد بقوة تطلعات المبدعين من شعراء التيار الثوري. وفي هذا يقول الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي:

«إن الخلاف حول الشكل الشعري لم يعد قائماً لأن التجديد في الشعر ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي - كما خيل للبعض - بقدر ما هو ثورة في التعبير، والحقيقة أن الأزمة قائمة في الشكل الشعري بقدر ما هي قائمة في وجود الشاعر أو عدمه... إن وجود الشكل الشعري التقليدي أو الحديث لم يمنح عديمي الموهبة قبساً واحداً من نار بروميثيوس»[١].

ويذهب أدونيس إلى أن الثورة الحديثة في الشعر تستند إلى بعدين أساسيين هما:

١ - التمرد على الذهنية التقليدية.

٢ - تخطي مفهوم الشعر القديم الذي يرى فيه وثيقة جمالية ونمطاً أصلياً[٢].

وإذا كان أدونيس من القائلين بأن «الشعر مرتبط عضوياً

بالحياة العامة وهو جوهرياً سياسي»[٣] فإنه بالرغم من رأيه هذا الذي يوحي بتلاحم الشكل الشعري مع مضمونه، نراه يميل إلى أن عنصر الشكل في الشعر الحديث يطغى على سواه من العناصر الأخرى.

إن الرفض المطلق باسم الثورة قد أوقع حركة الشعر الحديث في الكثير من الإخفاقات ذلك أن مجرد الرفض للقيم المتعارف عليها والتي اتخذت شكل قانون في كثير من الأحيان من شأنه أن يجر الشاعر إلى مزالق كبيرة، وإذا كان الشعراء الذين يفتقرون إلى ومضات العبقرية الفذة يعتقدون بأهمية كل ما يكتبون، فإن الكثير من التجارب الفجة ستطل برأسها القبيح على جمهور القراء.

إن الشعر الحديث إذ ينبري لدخول عوالم جديدة في مجال التجربة الشعرية المعاصرة عليه أن يكون في قمة وعيهِ إزاء الشكل الشعري والتكنيك أو المعمار الفني أيضاً.

وإذا كان الشعراء الشباب الإنكليز والأمريكيون مثلاً قد وجدوا في تجارب اليوت خلاصهم من حذلقات العصر الجورجي، فإن الشعراء الشباب العرب وجدوا أنفسهم إزاء تيارات حديثة متصارعة منها ما اتسم بمحاكاة آلية للشعر الغربي ومنها ما تأثر سلبياً بالشعر المترجم ومنها ما وقف مذعوراً أمام فوضى المصطلحات وتلاطم أمواج الحداثة والعصرنة. وثمة اتجاه شعري آخر انكفأ على الماضي ورأى فيه المثل الأعلى فظل مقطوعاً عن نسغ الحياة المتجدد. ولا ينفي هذا عن الشعراء الرواد عندنا ريادتهم الأصيلة بقدر ما يشير إلى أنهم كانوا أنبياء بلا حواريين وفلاسفة بلا مريدين.

فإذا كانت الثورة الشعرية تعبيراً عن الحياة الحاضرة أصبح من واجب الشاعر ولوج عوالم جديدة لم تتوفر للشعراء الذين سبقوه ذلك أن عبرة التجارب بمدى قدرة أصحابها على تحويلها إلى إبداعات، وإذا كان على التعبير عن الحياة أن يتصف بقدر معين من الواقعية فإن واقعية الشاعر خاصة تنتزع مادتها من أعماق الحياة الإنسانية التي لا تحدها حدود في مفهوم الشعر العام.

أما الاعتقاد بأن أطّراح الوزن والقافية ثورة شعرية فإن نبذ القافية ليس جديداً إذ لم يستخدم الإغريق القافية في شعرهم وكذلك الرومان حتى مرحلة متأخرة ثم ان عرش القافية والبحر الخليلي قد اهتز منذ قرون في الأندلس.

ولعل هذا الاضطراب في مفهوم الثورة الشعرية عند بعض الشعراء الجدد هو الذي كان قد دفع الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة لأن تطلق صيحة التشاؤم المعروفة:

«إن حركة الشعر الحر ستتقدّم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزري المواهب، ضحلي الثقافة سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة... ولسوف ينتهي التطرف إلى اتزان رصين ويجني الأدب العربي من الحركة ثمراتها. وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر، ولا بد لكل حركة ناجحة من ضحايا، فحسبهم أنهم هم الذين أنقذوا الحركة من الهاوية، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحميناً من أن نقع في مثلها، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا»[٤].

ونحن إذ لا نوافق الشاعرة الرائدة على هذا الموقف المرتد، فإننا معها في حذرها وخوفها من أن تقع حركة الشعر الحديث أسيرة تجارب فجة ومغامرات شكلية وعبثية هي نتاج عدم امتلاك الشاعر المحدث لأدواته الفنية واضطراب إحساسه الشعري الجمالي وعدم وضوح رؤياه ورؤيته للعصر ولمفهوم الثورة الشعرية المعاصرة.

وعلى هذا اختلطت مفاهيم الثورة والحداثة والتجديد والمعاصرة عد الكثيرين وظلت فوضى المصطلحات السمة المميزة للكثير من الكتابات النقدية الصادرة من الشعراء والنقاد على حد سواء.

ومن هذا نفهم أن التجديد يجب أن يقع ضمن قانون التطور الطبيعي في الفنون وأن الحداثة ليست أسلوباً بقدر ما هي عملية بحث دؤوب عن أسلوب. فلم يكن الرفض المطلق في الآداب الغربية أسلوباً معتمداً في ثورة الشعر الحديث. وقد وجدنا في بريطانيا مثلاً مجموعة «الشباب الغاضب» التي تضم الروائيين الجدد ومجموعة «الموجة الجديدة» في المسرح التي قادها كينيث تاينان، ومجموعة «الحركة» التي انخرط فيها الشعراء الشباب. فليس في هذه

الأسماء ما يشير إلى الرفض أو رفض الرفض كما حصل عندنا في ربع القرن المنصرم.

[اللغة الشعرية]

من أكثر المصطلحات الأدبية إرباكاً والتباساً هو مصطلح اللغة الشعرية «Poetic diction» . الذي أسيء استخدامه كثيراً ليس في شعرنا العربي الحديث وحسب وإنما، بقدر ما أعلم، في الشعر الإنكليزي أيضاً. لقد طرحت الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر موضوعة اللغة الشعرية فذهب توماس غري Thomas Gray إلى أن لغة العصر تختلف كلياً عن لغة الشعر ولذلك لا بد من اختيار الألفاظ وترتيبها بشكل يناسب موضوعها فصار الهجاء وهو من أساليب الكتابة في القرن الثامن عشر يتطلب لغة حضرية مثقفة تتسم بالنزعة الرسمية التي تنسجم مع الإنسان المتمدن. وبالرغم من أن درايدن استخدم هذا المصطلح عام ١٧٠٠، فإن من الثابت أن مقدمة وردزورث للطبعة الثانية من «قصائد غنائية» التي صدرت عام ١٨٠٠ هي التي اكسبت مصطلح «اللغة الشعرية» هذه الشهرة وهذا الجدل المحتدم إلى يومنا هذا. وبالرغم مما أثارته مقدمة وردزورث من التباس حول طبيعة اللغة الشعرية وهل ان انتقاء الألفاظ الشعرية يعني التصنع والزخرف اللفظي واستعمال لغة الخيال التي تناسب الشعر؟

فإن من الواضح أن هذا الشاعر الرائد دعا إلى عدم وجود فرق جوهري بين لغة الشعر وبين لغة الحديث اليومي ما دام يتعين على الشاعر أن يحيط بأوسع قدر ممكن من قاموس اللغة.

ويتجلى هذا الالتباس في المصطلح من كتابين معروفين حملا عنوانه وهما: كتاب «اللغة الشعرية» الذي صدر عام ١٩٢٤ لمؤلفه توماس كويل Thomas Quayle والذي وضع له عنواناً فرعياً دفعاً للبس وهو: «دراسة في شعر القرن الثامن عشر».

والكتاب الثاني هو أيضاً «اللغة الشعرية» الذي كتبه أون برادفيلد Owen Bradfield الذي صدر عام ١٩٢٨ وجاء في مقدمته:

«حين تم اختيار الكلمات وترتيبها بطريقة ما بحيث ان معانيها تثير أو يراد لها أن تثير الخيال الجمالي، فإن النتيجة يمكن أن توصف بأنها لغة شعرية Poetic diction »[٥].

وقد انبرت حركة الشعر العربي الحديث منذ بدايتها إلى إثارة موضوع اللغة الشعرية الحديثة كإحدى ركائز الثورة العرامة في مطلع الخمسينات. وكانت كتب الآداب والمختارات الشعرية من قبل قد كيفت وروضت ذوق القارىء لصالح اللغة التقليدية التي يصلح النثر في كثير من الأحيان لأداء مهمتها. وكانت لغة الشعر يومذاك تناسب رتابة العصر وخلود الإنسان واستكانته إلى أنماط ثابتة وأطر تعبيرية جاهزة ضمن ما كان يسمى بالبلاغة الطنانة والزخرف اللفظي. ولم يكن الشعر في مطلع هذا القرن والعقود الثلاثة الأولى بالذات غير لغة مشبعة بالزخرف البلاغي والعبارات التي جبلت عليها الأذواق العامة خلال قرون طويلة من تاريخ الكتابة الشعرية يوم كان الذوق العام يوجه الشعر والنثر على حد سواء، فما كان خارجاً عن ذلك الذوق العام، عدّ من الشاذ أو الغريب النادر الذي يجب ألا تألفه الأسماع ولا تلوكه الألسن.

وحين زج الشعر الحديث بألمع أطروحاته اللغوية التي تبناها من تفاعل ساخن مع تيارات العصرنة والحداثة العالمية، بدا للشعراء الجدد أن الشعر ليس مجرد لغة جاهزة، بل وسيلة لإنطاق هذه اللغة بما هو شعري أي بالمدهش والغريب وبما لم تتعود النطق به. ذلك أن اللغة الشعرية تمتلك طاقات هائلة تفجر الألفاظ بالصور والألوان لتصبح لغة غير اللغة المشتركة التي أشار إليها ورزدورث في مقدمته والتي اعتمدها بعض الشعراء المحدثين في استخدامهم للحديث اليومي كوسيلة جديدة من وسائل الثورة الشعرية التي استعملتها القصيدة الحديثة. «لقد قاد الأصرار على خلق الأثر في نفس القارىء بدلاً من التفاهم المباشر معه، إلى التعامل مع الكلمات بطريقة خاصة يتمّ فيها التركيز على القيمة الانفعالية والايحائية للكلمة»[٦].

وهنا بدأت موضوعة «الجملة الشعرية» كبنية موسيقية تطرح بشكل مكثف في مجمل الكتابات التي تناولت لغة الشعر الحديث. وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد أولت

موضوع اللغة اهتماماً فائقاً، فليس معنى ذلك أن شعرنا العربي القديم قد أهمل اللغة إهمالاً يرثى له، بل يعني ذلك أن الشاعرالمحدث قد تورث عبر القرون إرثاً هائلاً من الألفاظ التي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام فانبرى ضمن مهمته كشاعر لأن يعيد للغة الشعر نظارتها وأن يفجر فيها طاقاتها التعبيرية[٧]. إلا أن عملية البحث عن لغة شعرية جديدة نابضة بإيقاع العصر ليست عملية سهلة لأنها تتجاوز كونها لغة تعبير لتصبح لغة استبطان واكتشاف، لغة تخرج اللفظة عن مجرد كونها بناء موضوعياً لتصبح صورة أو خلقاً جمالياً مكتنزاً بالمعاني، زاخراً بالإيحاء والإشارات. وقد ظهر لنا من استقراء لغة القصيدة الحديثة أن الشعراء الذين ارتفعوا بلغة الشعر الحديث إلى مستوى عصراني هم أولئك الذين كانوا قد امتلكوا معرفة عالية بالتراث الأدبي العربي ونهلوا من كنوز الأدب واللغة وتأملوا أساليب الفصحاء وإنشاء البلغاء، ثم انصرفوا بعد ذلك إلى البحث عن لغة عصرانية تنصهر فيها أطروحات الفكر المعاصر ومعاناة الإنسان وخلجاته وأحاسيسه. هؤلاء بالطبع انكبوا على دراسة اللغة الحديثة عن طريق الترجمات أو اللغات الحية التي يعرفونها لا سيما الفرنسية التي تأثر بها كثيراً شعراء سوريا ولبنان، والإنكليزية التي أثرت أساليبها وطرائق التعبير على كتابها وشعرائها في عدد كبير من شعراء العراق ومصل ومعظم جيل الرواد.

إن هذا التلاقح بين اللغة التراثية والعربية الحديثة التي انفتحت على أساليب تعبير عصرانية قد مكن السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وخليل حاوي وصلاح عبدالصبور من تأسيس اتجاه جديد نحو صياغة لغة شعرية تتسم بكل خصائص هذه الأداة التعبرية التي يراد لها أن ترتفع بطريقة الأداء الشعري إلى مستوى الابداع المتميز. وقد برزت أثناء عملية البحث عن لغة شعرية حديثة أطروحات عديدة تتعلق بمهمة اللغة في الأداء الشعري، من ذلك «اللغة والفكر» «اللغة والحضارة» «اللغة والفن»، «اللغة والفلسفة» و «ما بعد اللغة» وغيرها كثير.

أما الفريق الآخر من الشعراء وهم الذين أعلنوا القطيعة الأبدية مع التراث وأطلقوا النار علىٰ قاموس اللغة، فقد لجأوا إلى اصطناع لغة تقوم على عبث الألفاظ وميتافيزيقا المعاني وكان رائدهم في ذلك التراث السريالي والدادائي والإيغال في الرمزية المصطنعة، ومحاكاة الشعراء الأوروبيين في مغامراتهم في الشكل والمعنى.

إن اضطراب الموقف عند بعض الشعراء من مسألة اللغة الشعرية قد جعلها خاصة في تجارب ما بعد جيل الرواد تقف اليوم واحدة من المشاكل الكبيرة التي لم تستطيع حركة الشعر الحديث في العشرين سنة الأخيرة الاتجاه بها نحو صياغة جديدة تواصل المسيرة التي قطعها الرواد في مضمار اللغة.

[الحديث اليومي]

بالرغم من أن «أهم ما تنبه له الشعراء الشباب في مجال اللغة كان يتمثل بالدعوة إلى الاستفادة من لغة الحياة اليومية ومن اللغة الشعبية»[٨]، فإن اللغة الشعرية البسيطة بدأت في العراق على يد الزهاوي والرصافي والصافي النجفي، إلّا أن لغتهم البسيطة هذه كانت خالية من العامية سواء على صعيد الجمل الشعرية أم الألفاظ على عكس الشعراء الجدد ابتداء من الرواد ومن حاكاهم في تجاربهم اللغوية فيما بعد. وكان الاعتقاد لدى الشعراء المحدثين هو أن استعمالهم لغة الحديث اليومي وبعض الألفاظ العامية من شأنه أن يجعلهم يتحدثون بلغة القبيلة وهي لغة الإنسان العادي التي أطلق عليها ورزدورث اسم language of the common man والتي تبنتها حركة الشعر العربي الحديث بوصفها رداً على اللغة الكلاسيكية المليئة بالزخارف اللفظية والتصنع والتأنق في العبارة مما يجعل اللغة أداة توصيل غير جماهيرية. ومن المعروف أن ثورة الشعر الحديث جاءت فيما طرحته لتعلن انتماءها لثورة شاملة في الحياة العربية العامة.

إن مسألة استعمال العامية في الشعر الحديث ما زالت حتى الآن تشكل إحدى التحديات التي تواجه القصيدة الحديثة وتشير إليها بإصبع اتهام على أساس أن العامية قاصرة ولا تصلح للموضوعات الكبرى التي ينهض بالتعبير عنها الشعر، ناهيك عن سمعتها المحلية والإقليمية التي تفقدها بعدها القومي والإنساني وتجعلها رهينة الجغرافية المحددة.

والواقع هو أن نزار قباني قد اختط لنفسه منهجاً في استخدام اللغة عرف به وفق فيه أيما توفيق حين أعاد للفظة العادية نضارتها واستخدم اللغة الاعتيادية مرتفعاً بها إلى مستوى الابداع الذي نجده في لغة نزار قباني دون سواه.

إن مهارة نزار قباني في استخدام اللغة وسر إقبال القراء على شعره يذكرنا بما قاله «بورا» في اليوت:

«لقد نفذ أليوت إلى قلوب الناس من خلال كلماته قبل كل شيء تلك الكلمات التي استعملها بمهارة أستاذ وبإدراك تام لقيمة أصواتها وأثرها الشعري»[٩].

ومن المعروف أن اليوت عمد إلى التخلص من مفردات العصر الفيكتوري والعصر الجورجي التي رثت لكثرة ما لاكتها الألسن وسعى جاهداً في قصائده إلى اكتشاف لغة تعبير جديدة تقوم على الدقة والسلامة والحداثة. ولكننا يجب أن نتذكر دوماً أن أليوت اكتسب هذه المهارة اللغوية من خلال تدربه على مؤلفات عمالقة الأدب وروائع التراث الأدبي الانكليزي والعالمي، فحصل من خلال ذلك معرفة واسعة بقيمة الكلمة المنتقاة من قاموس اللغة وحاول أن يضفي عليها شيئاً من خصوصيته وأسلوبه المتميز ليجعلها دائمة النضارة والإيحاء.

ولعل من المفيد هنا أن نشير إلى أن مصطلح «لغة الحديث اليومي» في الشعر الحديث قد جنح به كثيرون إلى غير وجتهته الحقيقية وذهبوا فيه مذاهب غريبة عن طبيعة الفن الشعري الذي يسعى جاهداً لاختيار الألفاظ الدقيقة الموحية لكي تأسر المعاني فيها. وقد جره بعض الشعراء إلى مزالق العامية العادية التي لا تنهض بأي حال وسيلة للتعبير عن حالات الابداع الشعري بل تبقى متخلفة ناقصة تتغير معالمها الأساسية مع السنوات ومعظم سكان القاهرة اليوم لا يفهمون معظم الألفاظ العامية التي كتب بها الجبرتي.

إن المقصود «بلغة الحديث اليومي» كما أفهمه ويفهمه غيري هو الابتعاد قدر الإمكان عن التكلف والتصنع والمغوض اللافني والوصول باللغة إلى حد الألغاز والأحاجي، مثلما هو الابتعاد عن المستويات الدنيا للغة وتجنب الأسفاف فيها. إن لغة الحديث اليومي تريد، في مجال الشعر، أن ترتفع بمستوى جماهير القراء إلى مستوى الابداع الشعري وعندها تتحقق عملية التوصيل التي يسعى كل فن رفيع إلى تحقيقها. ولست أظن ضرورات الشعر والبحث عن الصورة الشعرية قادرة على إجبار الشاعر الكبير على استخدام العامية في عملية التعبير الشعري والنفسي في قصائده.

ولا أظن الشاعر خليل حاوي عاجز عن معالجة قوله:
«شرشت رجلاه في الوحل».

وكذلك توفيق صايغ في قوله:
«وبست حبيبتي بدون سونيته».

إن اتجاه الترويج للعامية في الشعر الحديث، وبهذا الشكل، كان قد بدأه لويس عوض في ديوان «بلوتولاند» الذي كتبه بالعامية بين ١٩٣٨ ـ ١٩٤٠، وقد أثر هذا الاتجاه في تجارب كثير من الشعراء المحدثين ناهيك عن بعض الكتاب والنقاد الذين تبنوا هذه النزعة. فهذا غالي شكري يقول:

«أما مجموعة قصائده التي كتبها في بلوتولاند بالعامية فقد التزم في بعضها بالعروض الخليلي مع تحرر في الوزن والقافية والروي ولم يلتزم في بعضها الآخر شيئاً من هذا العروض. وهو في التزامه وتمرده أكد شيئاً هاماً هو أن العامية قادرة على تبني «شعر الخاصة» قادرة على «التجريب» قادرة على استيعاب أعمق هموم العصر والجيل.. هكذا حملت تجارب بلوتولاند إلينا بذور شعر حديث عماده العامية، فكسرت بذلك عمود الخليل وعمود اللغة جميعاً»[١٠].

ولست أشك لحظة في أن رأي الناقد غالي شكري هذا هو نتاج مرحلة وتأثير اتجاه ما لبث أن تضاءل أمام اللغة الشعرية العالية التي توفر عليها أولئك الشعراء الذين تمرسوا على أساليب العمالقة من الكتاب والشعراء وعلى كنوز اللغة العربية بالذات.

إن جوهرة مشكلة «الحديث اليومي» والشعر يكمن في أنه كان اتجاهاً واحداً في تجارب الشعراء المحدثين ثم تحول إلى ظاهرة عند الذين جاءوا من بعدهم ولم تتوفر لديهم الطاقة الشعرية والحاسة الفنية التي تتعامل مع اللغة كوعاء للفكر ووسيلة رفيعة في عملية الأداء الفني.

ففي تجارب الرواد ينقل السياب في قصيدة «المومس العمياء» مقطعاً من أغنية «سليمة يا سليمة» المعروفة لدى العراقيين محاولاً تحقيق الانسجام بين الأداء الفني وبين الواقع:

وعضت اليد وهي تهمس: بالعيون...

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة... وتلوب أغنية قديمة في نفسها وصدى يوشوش: يا سليمة، سليمة نامت عيون الناس. آه فمن لقلبي كي ينيمه(١١).

ولا شك أن الركاكة واضحة في قوله:

«آه فمن لقلبي كان ينيمة» ولعل الذين يتذكرون كلمات الأغنية العامية يفضلونها على نص السياب الذي أراد نقله لفصحى عادية.

ويرى الأستاذ يوسف الصائغ أن سعدي يوسف قد توسع كثيراً في اقتباس الأغاني العامية:

«لن يذكروا يا طفل عبدالله أغنية سخية

كنا نغنيها معاً للناصرية

تعطش وشربك ماي للناصرية».

و «يا بصرة لا تبجين» و «أريد أشرد من البصرة ولا عود»(١٢).

إن إدخال العامية سواء كانت ألفاظاً أم مقاطع في القصيدة الحديثة، من شأنه أن يضر كثيراً بعالمية الشاعر وإن تلونت كلماته بلون الطبيعة الحية، ذلك أن المفردات العامية هي أشبه بكثبان الرمل المتحركة التي تتغير معالمها باتجاه الريح وتفقد هيكلها الهندسي الأول.

بين الواقع والصدق الفني أكثر من وشيجة ولكنهما ليسا متطابقين فلن تكون المحلية إلا انغلاقاً على الذات وانقطاعاً عن العالم الخارجي، وعندها يفقد الشاعر كل أدوات التوصيل التي تقوم عليها معاني القصيدة.

إن القصائد التي تحتاج إلى هوامش وحواشي وتعليقات وكد ذهن هي أقرب إلى المقالات المنظومة منها إلى جوهر الشعر الذي يخاطب الوجدان الإنساني عن طريق استغلاله لكل دواعي القربى.

لقد تسبب الإرث السريالي في أحداث مشكلات كثيرة لدى الشعراء الذين تعاملوا مع اللغة على أنها مغامرة لفظية بدل أن تكون وعياً وخلقاً فنياً يسعى لإنطاق اللغة بما لم تنطق به في غير الشعر.

[التكرار]

ظلت ظاهرة التكرار تلازم الشعر العربي منذ نشأته إلى حد وصف زهير بن أبي سلمى بأنه صاحب (ومن ومن) التي تتكرر كثيراً في معلقته. ومن ذلك قول المهلهل في قصيدة مشهورة مطلعها:

اليلتنا بذي حسم انيري
إذا إنت انقضيت فلا تحوري

وقد كرر فيها الشطر الأول «على أن ليس عدلاً من كليب» مرات عديدة ومثل هذا كثير وقد بحث البلاغيون العرب مسألة التكرار واجمعوا على أن منه ماهو معيب ومنه ما هو حسن إلا أن المعيب أكثر لأن البلاغة في الإيجاز وهو نقيض التكرار الذي يدخل في باب الاسهاب والاطناب.

وقد عقد له ابن رشيق القيرواني في العمدة باباً قال فيه:

«وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإن تكرر اللفظ والمعنى فذلك الخذلان بعينه»(١٣).

فإذا كانت حركة الشعر الحديث قد جاءت ثورة على الأشكال التعبيرية الجاهزة والإرث اللغوي الذي رث، كان على القصيدة الحديثة أن لا تقع هي الأخرى في دائرة الاتهام الذي وجهته للقصيدة الكلاسيكية.

من المعروف لدى دارسي الشعر أن للتكرار وظيفة في القصيدة تتجه نحو المعنى ونحو الايقاع الشعري، وعندها

لن يكون التكرار من باب الحشو والزيادات. ولكن الغريب في الأمر أن الكثير من شعرائنا استعملوا التكرار تقليداً للشعراء العرب القدامى ولبعض الشعراء الغربيين الذين وظفوا السريالية والدادائية والأشكال الفنية الأخرى لأنهم أرادوا إسقاط معاني الألفاظ ولجأوا إلى الأشكال الهندسية لتأدية المعاني وفي هذا ذهب الشاعر حسين مردان إلى القول:

«ليس باستطاعة شاعر أن يفصل بين الكلمة والمعنى إلا إذا استغنى عن استعمال الكلمات في القصيدة كما فعل بعض شعراء الدادائية... كانت الرمزية هي التي بدأت الخطوة الأولى في الدعوة إلى إهمال المعنى لمعارضتها ميل الشعر لفن الرسم ولتعلقها بالموسيقى. ولما كان ليس من الممكن نقل مادة هذا الفن أو ذاك إلى فن آخر فإن الشعر سيظل مرتبطاً بالكلمة»[١٤].

ومن المؤسف حقاً أن يفعل بعض الشعراء المحدثين الأمر المتبقي للتكرار في حدود طبيعة اللغة العربية الخاصة، ذلك أن تحقق الإيقاع الشعري يقتضي تحقيقاً في توازن الألفاظ أو التنظيم الذي تستجيب له موسيقى الكلمات ضمن الحالة النفسية للشاعر عند لحظة الخلق أوالإبداع، ولذلك فإن التكرار الحسن في القصيدة الحديثة هو ما فرضته موسيقى الشعر العربي وطبيعة الترنيم في اللغة العربية والتي تنبثق من جرس الألفاظ لتشيع في الذهن أو المخيلة ملامح الصورة الشعرية التي أراد الشاعر صياغتها.

ولسنا نريد هنا أن نبحث في التكرار كأسلوب شعري بياني فذلك ليس من شأننا في هذا البحث، بل نريد أن نلفت الأنظار إلى أن الأربعين سنة الماضية من حركة الشعر الحديث لم تقدم لنا نماذج متقدمة من التكرار الشعري، والنماذج الشعرية التي جاء فيها التكرار مقبولاً، ولا أقول جميلاً، قليلة نادرة.

الاقتباس والمحاكاة

من المشكلات التي تعاني منها القصيدة العربية الحديثة هي مسألة الاقتباس من نصوص شعرية ونثرية وإعادة توزيعها في طيات القصيدة بغية إحداث مؤثرات درامية. وقد حاول بعض الشعراء المحدثين توظيف الاقتباس للخروج من أسر المحلية والقطرية إلى نطاق العالمية الواسع عن طريق إشارات إلى أعمال إنسانية كبرى. وقد تراوحت هذه العملية بين الترقيع والترصيع الذي يشبه الوشم في جسد الحسناء، وبين الاستعمال الضروري غير المفرط الذي يؤدي المعنى التصوري بشكل أفضل وقد بلغ الاقتباس عند بعض الشعراء حد الحشو الزائد الذي يثقل كاهل البناء الشعري ويمسخ شكل القصيدة ويربك قدرتها على الافصاح عن مكونات النفس الانسانية بشكل عفوي منساب تفرضه اللحظة الشعورية. فالانتقال المفاجيء خلال النصوص الشعرية من شأنه أن يسبب الصداع وعمى الألوان لدى سامع الشعر وقارئه.

لقد اندفع بعض الشعراء إلى تضمين قصائدهم عبارات ومقاطع وإشارات لشعراء وكتاب عالميين محاولين في ذلك التدليل على ثقافتهم الواسعة ناسين أن هذه العملية إذا دلت على سعة الثقافة فإنها لا تدل بالضرورة على الشاعرية. ومن هؤلاء من يجادل بأن الشاعر الحديث مثقف ولم يعد شاعراً بالفطرة والسليقة. والرد على هذا الرأي بسيط جداً، ذلك أن الاجماع يكاد ينصب على أن عقل الشاعر أو فكره يحتاج إلى عاطفة جياشة تسير معه في خط متواز. فحين يطغى الفكر على الانفعال الابداعي يتحول الشاعر إلى باحث يقتل عناصر التفرد والأصالة في ذاته الشاعرة. فالقصيدة ليست نشرة أخبار تلقى من خلالها مجموعة أنباء عن حوادث معينة، بقدر ما هي بناء فني يعتمد الإثارة عن طريق المؤثرات الشعرية والفنية كالرمز والاستعارة واللون والصورة، وللذهن فيها نصيب لا يتعدى نصيب المخيلة.

صحيح أن الشاعر محتاج إلى ثقافة واسعة إلا أن الشاعرية الفذة هي التي تأخذ من الثقافة ما يعزز عملية الإبداع الشعري وعندها لن تكون الثقافة العامة أكثر من عنصر واحد من العناصر المكونة لهذه الشاعرية.

إن إقحام أساطير وألهة وأبطال أسطوريين أو الإشارة إلى

أعمال عالمية معروفة لن يدل على ثقافة الشاعر الواسعة إلاّ إذا كان ذلك ضمن السياق الطبيعي للخطاب الشعري، وبعكس ذلك تكون العملية ترقيعاً أو زخرفاً لا طائل تحته.

وقد ينجح الشاعر الفذ في الاقتباس إذا قام بعملية خلق جديدة يصوغ فيها بناءً متجانس العناصر منسم الجماليات. لقد صار الاقتباس اليوم من المشكلات التي تتحدى القصيدة الحديثة وأمثلة المحاكاة لشعراء غربيين أكثر من تحصى لم يسلم منها كبار الرواد. فهذا السياب يقول:

أبوك رائد المحيط نام في القرار
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار
وحظك الدموع والمحار

وقد أخذه مباشرة من قول شكسبير في «العاصفة»

أبوك ينام في أعماق البحر
وقد أصبحت لؤلؤتين عيناه
وأسمع هذا الناقوس بعينه[١٥]

وقد تعدت محاكاة الشعر العربي المضمون لتشمل الشكل وطريقة توزع الكلمات على الصفحة، بل بلغ بالشاعر المحدث أن يحاكي الشعر الغربي في استعمال عناوين حديثة مثل «مرثية» و«بكائية» و«أنشودة» أو إهداء القصائد إلى الشعراء العالميين والأصدقاء والمعشوقات، هذه نازك الملائكة تقلد المثنويات البطولية الشائعة في الشعر الإنكليزي Heroic couplet وهي في الشعر الفرنسي قد تقوم مقام المقطع Stanza ويلتزم في البيتين بقافية واحدة ولا يشترط أن يكونا متساويين في الطول:

قصة الحب الذي يحسبه قلبك مات
وهو ما زال انفجاراً وحياة
وغدا يعصرك الشوق إليا
وتناديني فتعيا
نضغط الذكرى على صدرك عبئا
من جنون، ثم لا تلمس شيئا
أي شيء حلم، لفظ رقيق
أي شيء ويناديك الطريق

وكذلك تحاكي نظام المقطوعة Stanza الانكليزي في قصيدتها «الخيط المشدود في شجرة السرو».

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم
حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم
حيث يرخي شجر الدفلى أساه
فوق وجه الأرض ظلاّ
قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلاّ
وتلاشت في الدياجي شفتاه

وربما كان من المقدر أن تنجح هذه التجارب التي استفادت من الموشحات والشعر المهجري وتجارب الشعر الغربي لو أن كبار الشعراء استمروا في علمية التجريب وصولاً إلى نظام شعري متكامل ينتقل بحركة الشعر الحديث والقصيدة الجديدة إلى مرحلة متقدمة على طريق الثورة الشعرية. إلاّ أن تجارب الرواد، بالإضافة إلى كونها محدودة، أغرت الكثيرين من الشعراء الشباب الذين يفتقرون إلى طاقة الرواد وثقافتهم واطلاعهم الواسع على الآداب العالمية.

وفي مجموعته «حوار الابعاد الثلاثة» يوزع بلند الحيدري مفردات قصيدته توزيعاً غريباً وكأن الفراغ بين الكلمات من شأنه أن يمنح القارىء لحظة استراحة وتأمل تحدث أثراً نفسانياً مهماً بالنسبة لهدف الشاعر:

ومرة ركضت خلف ظلي
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلي
وعندما انحنيت كان
منحنياً مثلي
محدقاً مثلي
في كسرةٍ عنيفة من
وجهي الطفلي
ظلت بلا أرض ولا زمان
ظلت بلا ظلّ

وهذه المغامرات الشكلية شاعت في الشعر الحديث في

أخريات الخمسينات وبداية الستينات حين طغت مغامرة الشكل على عناصر الثورة الشعرية الأولى إلى حد ذهب فيه بعض شعرائنا إلى القول بأن القصيدة الحديثة شكل جديد قبل كل شيء.

وقد شاعت في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية محاولات شعرية مختلفة خاصة في فرنسا لم تعد كونها محاولات عبثية مثل الحرفية lettrisme التي سعت إلى تفكيك الكلمة الواحدة إلى عنصارها الأولى أو المقاطع الموسيقية فيها، وظاهرة تجزيء الكلمة في القصيدة العربية الحديثة ما زالت شائعة وفي أغلب المواطن التي استعملت فيها كانت من باب المحاكاة الشكلية وليس الوظيفة الشعرية. ومثل هذا الاتجاه الفرنسي «الفراغية أو المسافية» Spatialisme التي حاولت تحديد الشعر بمقاطع يركبها ويكررها الشاعر أو يباعد ما بينها لكي يعثر على إيقاع[16].

ولقد استخدم بعض شعراء الستينات جملاً أو مقاطع من التراث الأدبي العربي أو القرآن الكريم في محاولة لتحقيق الأثر الفني ولكن المحاولة في اعتقادنا عند الشاعر أحمد عنتر مصطفى مثلاً قد دلت على اضطراب حاسته الفنية في اختياره لأشاراته التراثية:

أنا لست أخشى الموت إذ يسطو على روحي ولا أتضعضع وأودّ تقبيل السيوف لأن فيها الحور خلف الموت حلم يسطع.

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة أو خوذة أو خندق سلا ينفع
وأجوع شوقاً للرماح
ولست من يلقي الكلام فليشبع
زعم الفرزدق أن سيقتل مربعاً
ما زال يرتع فوق أرضي مربع[17]

ولكن هذا الشاعر ينجح في تضمين إشارات من القرآن الكريم:

كنت أقسم دوماً بهذا البلد
بالريح أن سوف تأتي
وبالعدل أن سيضمّ جناحيه
يحمي الحقيقة من لفحة الباطل المتوهج
تفشى العيون
وبالكلمات/الحراب ستنقض في الروح،
ما نسجته العناكب
بالطفولة أقسمت
بالغد... بالبسمات
وبالزرع منتشياً...، كنت أهمسُ:
«يمكث في الأرض ما ينفع الناس
حين رأيت الزبد
أبنية في المدينة تعلو وتسمق..»[18]

ومثله ما فعله الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور في مجموعته «طائر الوحدات»:

ان بعض الظن أثم
غير أن الاثم يفتح شهوة النهار والعصر
وليالي عمان الأيلوليات العشر
لن يفرح بالماء الظمآن
ما دامت بئرك هذا البئر
وترانا قطرة ماءٍ فيك
إذن من قطرة ماءٍ يبتديء الطوفان

عايشت خروج الخيط الأبيض من فلك الخيط الأسود وعثرت على الولد الضائع[19].

فمن الواضح إذن أن مجمل هذه الاقتباسات سواء كانت من التراث الأدبي العربي أم من الآداب العالمية الأخرى لم تكن جزءاً ملتحماً بالبناء الفني للقصيدة وهي لبنات قلقة في هيكل القصيدة الحديثة. ومن جميل ما قيل في المحاكاة والاقتباس ما يناسب هذا المقام قصيدة للشاعر المجري «شندور بيتوفي» يقول فيها:

إلى المقلدين من الشعراء

ترون في الشعر عربة
تمضي خبباً على طرق مرسومة جيداً
الشعر عقاب! ينطلق

حراً، نحو أعال لم تكتشف
فريق الأشقياء والقاصرين بالمرصاد
عن أي شيء تتكشف هذه الدرب؟
وإذ تتكشف يسرعون
مثل كلب مسعور يعض أي شيء
خذ ريشتك واكتب إذا ما كان في مقدورك
أن تشق طريقاً جديدة. . . وإلا فبكل تواضع
أقبض على المحراث أو علي
وارم في الناس هديرك الفارغ[٢٠].

الشعر الحديث والمسرح

حين طرحت حركة الشعر الحديث نفسها كبديل للشعر الكلاسيكي الذي لم يعد يتسع من وجهة نظرها للواقعية الحديثة، لجأ عدد غير قليل من شعرائنا المحدثين إلى الدراما الشعرية انطلاقاً من اعتقادهم بأن أجود الشعراء وأبدعهم أثراً هو الذي يوظف طاقته الشعرية في المسرح. ولذلك جاءت مسرحيات الشرقاوي وصلاح عبدالصبور ومعين بسيسو والفيتوري وغيرهم محاولات لاثبات قدرتهم على الكتابة المسرحية رغم ما انطوت عليه هذه المحاولات من إشكالات وتفاوت نصيب كل واحد منهم من الفشل أو النجاح[٢١]. وكان صلاح عبدالصبور بالذات متأثراً بتجارب اليوت التي كان يسعى من ورائها لبعث الأمل في المسرحية الشعرية. وبين «مأساة الحلاج» و«جريمة قتل في الكاتدرائية» أوجه تشابه كثيرة تبلغ حد الاقتباس من اليوت أحياناً.

وإذا كان الشعر يوسع من مدى التعبير ووسيلة بارعة من وسائله أصبح بإمكانه أن يشكف عن دوافع الشخوص وأفكارهم ومواقفهم بشكل لا ينهض به النثر. فالشعر قادر على تفجير طاقات اللغة مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف.

إن محاولات شعرائنا المحدثين الذين كتبوا مسرحيات بهذا اللون الشعري الجديد أظهرت قدراً كبيراً من الارتباك في إقبالهم على فن درامي متسلحين إليه بالشعر الذي تكمن خاصيته الكبرى في الغنائية. لذلك وجد الشعر الجديد نفسه مضطرباً ما بين متطلبات المسرح من إنارة وديكور وحوار وما إلى ذلك، وبين متطلباته كوسيلة تعبيرية تعتمد قدراً كبيراً من وسائل الإثارة واللغة الشعرية النابضة بجماليات الفن الشعري. في المسرح، كان على الشعر الحديث أن يبرر وجوده درامياً، ذلك أنه في الدراما الشعرية الأصيلة يتلاحم الشعر بالدراما وتكون اللغة هي الفعل الأساسي أولاً من حيث انها تؤدي ما تقوله، وثانياً من حيث انها الجزء الأهم في المسرحية الذي يوضح ما يجري بالفعل.

إن المؤلف الدرامي الذي يستخدم الشعر مطالب بأن يحقق التلاحم التام في عناصر مسرحيته دون استثناء تماماً مثل المؤلف الموسيقي المطالب بتحقيق التناغم التام في القطعة الموسيقية.

وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد اتهمت القصيد الكلاسيكية بعجزها عن احتضان الفن المسرحي واشارت باصبع الاتهام إلى محاولات شوقي المسرحية ووصفتها بأنها قصائد درامية، فإن هذه الحركة الشعرية الحديثة وقفت الآن وبعد أربعين سنة من ولادتها عاجزة هي الأخرى عن ولوج المسرح الشعري بشكل فاعل. فظل النثر هو السائد في لغة الحوار الدرامي وظل الشاعر المحدث خجولاً منكفئاً عن الخوض في التجارب الشعرية الدرامية. إن عجز الشعر الحديث عن طرح بديل ناضج لمسرحيات شوقي وعزيز أباظه وخالد الشواف بات يشكل واحدة من التحديات الأساسية التي يواجهها الشاعر المحدث. وإصبع الاتهام بالتأكيد ينطلق نحوه بالذات وليس باتجاه الشعر الذي يتوق دوماً لتفجير العواطف والمواقف لأن ذلك من طبيعته كأداة تعبيرية مؤثرة تعتمد على اللغة المكتنزة بالصور والألوان والإيقاع الوثاب، ولعل الحوار الدرامي يتألق كالطيور الملونة في سماء المسرح لو أن الشعر كان أداته المناسبة. ولسنا هنا نسعى لأن نبخس بعض الشعراء المحدثين حقهم ولكننا نجد النماذج الشعرية الدرامية بعد نصف قرن تقريباً لا تنهض دليلاً على قدرة الشاعر الحديث على بعث الروح في المسرح الشعري تماماً مثلما فعل اليوت وكرستوفر فراي واشر وود في إنكلترا مثلاً.

قصيدة النثر

من الغريب حقاً أن تطرح «قصيدة النثر» مع حركة الشعر الحديث وصارت تدرس على أنها جزء من هذه الحركة. وكان من نتيجة ذلك أن تحملت القصيدة الحديثة كل تبعات وأشكالات قصيدة النثر وما صاحب ذلك من جملة اتهامات سواء كانت باتجاه محاكاة النماذج الغربية أو باتجاه العبث الثقافي واعلان الثورة على التراث العربي.

والمسألة باعتقادنا لا تحتاج إلى كبير جدل وساخن نقاش ذلك أن «قصيدة النثر» التي يطلق عليها الانكليز مصطلح Prose poem والفرنسيون Poeme en prese هي نثر له خصائص الشعر، فهي إذن لون آخر من الكتابة الأدبية غير القصيدة الحديثة التي نتحدث عنها. وقد ظهر حتى الآن أن الدافع الرئيسي وراء ذلك هو تقليد هذا النوع الأدبي الذي شاع في الآداب الأوروبية لاسيما الفرنسية، ولم يكن الدافع حاجة فنية كما هو شأن القصيدة الحديثة.

وكانت تسمية «قصيدة النثر» قد ظهرت أول مرة في بحث كتبه أدونيس ونشره في مجلة شعر (صيف عام ١٩٥٩) بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث» ثم ضمها فيما بعد إلى كتابه «زمن الشعر»(٢٢) وينطلق أدونيس في زج قصيدة النثر في حظيرة الشعر لأنه يعتقد «أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي وقد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزن شعراً بالضرورة وليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر. إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعراً»(٢٣).

وقد تبنى رأي أدونيس هذا عدد من الشعراء السوريين واللبنانين وفي طليعتهم أنسي الحاج الذي نشر أول ديوان نثري إذا صح التعبير عام ١٩٦٠ تحت عنوان «لن» ثم بدأت مجلة شعر تروج لهذا اللون من الكتابة وتدعو إلى اعتبارها جزءاً من ثورة الشعر العربي الحديث. والواقع هو أن أنسي الحاج كان مقلداً لقصائد سان جون بيرس وجاك بريفير. والغريب أن مجموعة «لن» اعجب بها الكثيرون خاصة أولئك الذين آمنوا أول وهلة بدعاة قصيدة النثر الذين وصفوا كتابتها بأنها أصعب من كتابة القصيدة الحديثة لأن كاتبها يحتاج إلى لغة مكتنزة بالصور والأمثلة والمعاني التي تنساب بقدر الدفقات الشعورية.

وإذا كان أنسي الحاج في «لن» قد رفض البحور التقليدية ورفض التفعيلة كوحدة ايقاعية وتخلى عن كل أشكال القوافي، فهو قد رفض الشعر الحر أيضاً الذي خلط كثير من الكتاب العرب بينه وبين مصطلح الشعر الحديث. ولكنه في عملية مضنية للبحث عن شكل يجسد تجربته الفنية قد توجه إلى اللغة ولم يفلح في استخراج ايقاعاته الموسيقية التي تناسب دعواه لهذا اللون. ولا نريد أن نقيم الدليل على ذلك بل من الأفضل أن نورد قوله هو بالذات بعد أربعة عشر عاماً فقط من صدور «لن» في حوار أجراه معه الكاتب والقاص ياسين رفاعية:

«صدقني لا اجرؤ على فتح هذا الكتاب. انه يخيفني. لا شك أنه كان ضرورياً لي في ذلك الحين، فهو جزء عميق مني، انه كل طفولتي الموحشة، المعقدة، المرتعبة، المذعورة، انه كل عزلتي وجميع شياطيني. ولكن لو جئت لاكتبه اليوم لما كتبته. وما يفرحني هو أنني صعدت من جحيم «لن» وما يكبلني هو ادراكي أن هذا الكتاب استقل عن ارادتي وراح يعيش بحريته غير عابىء على الاطلاق باستدراكاتي حوله»(٢٤).

ونحن نعتقد أن هذا اللون الأدبي شاع عندنا من الاطلاع على تراجم الشعر الأجنبي إذ يلجأ مترجم الشعر إلى النثر المركز الفني ويحاول أن يقربه ما وسعته لغته وطاقته الأدبية من الأصل الشعري. وقصيدة النثر تصلح للأفكار والسرد ولا تصلح للعواطف والانفعالات والحالات الانسانية الوثابة التي تجد في حرم الشعر مناخها الطبيعي.

ولذلك فنحن نعتقد أن قصيدة النثر يمكن أن تدرس خارج القصيدة الحديثة وقد آن الأوان لأن نسقط تبعتها واشكالاتها عن كاهل حركة الشعر الحديث التي جاءت امتداداً لمراحل سابقة من الثورة الشعرية.

موسيقى القصيدة الحديثة

طرحت حركة الشعر الحديث قضية الايقاع الشعري وتحدثت عن الموسيقى الداخلية بكشل مبهم وسعت الى

اظهار القصيدة العربية الكلاسيكية عاجزة عن مواكبة ايقاع العصر وتدفق الانفعالات والاحاسيس في ذات الشعر. وقد اعتمدت هذه الحركة البحور الصافية أو المفردة أول مرة فانكب الشعراء المحدثون على بحر الكامل ثم المتقارب فالرجز فالخبب ثم الرمل وهكذا الحال مع اهمال واضح لبحري المقتضب والمضارع. وافرط الشعراء الجدد في استنزاف الاعاريض والاضرب سواء ماجوّز الخليل استعماله أم منع ذلك في مسعى متواصل لتطوير ايقاع شعري يتناسب مع القصيدة الحديثة التي طرحت عن كاهلها القواعد الصارمة للزحافات والعلل والأعاريض والاضرب الجائزة وغير الجائزة منها. وشرع الموالون لحركة الشعر الحديث يؤكدون دونما كلل بأن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها مرتبطة بمدلولاتها حتى تصبح انعكاساً للحالات الانفعالية عند الشاعر ووصفوا هذه العملية بالموسيقى الداخلية للقصيدة وهو مصطلح سائب يفلت من التحديد ولم أعثر على رأي متكامل فيه. ولكن ذلك لا ينفي عن اللغة موسيقاها واللفظة الشعرية إيقاعها، بل للحروف العربية في تنافرها واتساقها جرسها الخاص. غير أن الرغبة في توليد إيقاع شعري جديد كانت تتعثر حتى عند الشعراء الرواد، ناهيك عن الأجيال اللاحقة وشعر اليوم بالذات.

فإذا كان الشاعر لا يعرف الأوزان كما رتبها الخليل، فإنه بالتأكيد يعرف الايقاع ومواطن الخلل في البيت الشعري عن طريق سليقته واذنه الموسيقية وحاسته الفنية. ولكن الشاعر المحدث الذي يحمل لواء الثورة الشعرية مطالب بأعلى درجات المعرفة بطبيعة البحور والقوافي والايقاع حتى لا تأتي الفأس التي يحملها على كل ما هو شاخص فتهدمه. والذي يستقرىء تجارب الشعر الحديث لن يستطيع الجزم بوجود قصيدة واحدة من الشعر الجيد خلت من القافية تماماً. ويؤكد «بورا» بأن الشعراء ما زالوا بحاجة إلى الوزن والقافية للتعبير عن حالات نفسية معينة وهم ربما يعمدون إلى توسيع مجال القافية باستخدام انصاف القوافي أو السجع وربما استخدام تفصيلات غير منتظمة(٢٥).

إن فترة الخمسينات جاءت لتفتح عهداً جديداً في الأدب والحياة، فانطلقت التجربة الشعرية الحديثة تبحث عن الطاقة الايقاعية التي تتشكل منها موسيقى القصيدة. وقد سارت عملية البحث عن ايقاع شعري جديد يتناغم مع ايقاع العصر في اتجاهين متباينين:

الاتجاه الأول تمثل في محاولة بعض الشعراء الجدد محاكاة الشعر الانكليزي الذي يقوم ايقاعه على النبر.

والاتجاه الثاني يمثل أولئك الذين تلقفوا آراء المستشرقين الذين درسوا الشعر العربي ووصفوه بأنه شعر كمي فليس امامهم إلا البحث في البحور الخليلية فاستعملوا الأعاريض والأضرب الجائزة في البحر الواحد وغير الجائزة على حد سواء في قصائدهم الحديثة.

والواقع أن اللغة العربية فيها قدر كبير من النبر. إذ ان مقاطع اللغة فيها قدر كبير من الارتكاز مثلما تتميز بالكم أيضاً. ثم ان الايقاع لا ينشأ من البحر الشعري، وحسب، بل يتولد من تدفق العاطفة. وثمة ايقاع ينشأ في العربية من النبر الواقع على بعض الحروف دون سواها وهناك ايقاع ناشىء من تناسق الكلمات أو ربما تنافرها(٢٦).

وثمة ملاحظة نرى من الواجب الاشارة إليها وهي استعمال عدة بحور في قصيدة واحدة، فقد اصبحت هذه الظاهرة شائعة عند معظم الشعراء الذين تنزلق سليقتهم من بحر إلى آخر دون تحقق الانسجام الايقاعي ومرد ذلك ضعف حاستهم الموسيقية.

وإذا كان السياب في قصيدة «جيكور أمي» قد جرب استخدام ثلاثة بحور ولم ينجح في تحقيق ايقاع منسجم ومثله فعل كثيرون، فإن هذا النمط من التجريب أصبح اليوم مركباً سهلاً كانت نتيجته تقطيع أوصال القصيدة وتدمير موسيقاها. ولذلك نميل إلى القول بأن تجارب الرواد والأجيال اللاحقة لم تعد كافية لطرح انموذج ايقاعي متكامل، فأصبح من الضروري مواصلة البحث عن طاقات اللغة الشعرية وجرس الحروف والألفاظ وطرائق الانشاد الشعري والحاسة الفنية.

لقد صار الشعر في يومنا يقرأ أكثر مما ينشد وننظر اليه

مرسوماً على الصفحات أكثر مما نسمعه مرتلاً وبذلك فقدت الأذن الكثير من جماليات الايقاع الشعري وخسرت العاطفة تلك الخلجات التي تثيرها موسيقى الشعر وتناغم الألفاظ وترادف الحروف، وانعكس اثر ذلك على مستقبل الشعر كفن جماهيري كما أرادت له ثورة الشعر الحديث وليس فنّ النخبة التي تتذوقه وتتحسس جمالياته.

مستقبل الشعر الحديث

بالرغم من أن المجتمع العربي بدأ يتجه نحو التكنولوجيا الحديثة وما يرافق ذلك من انقلاب اجتماعي، فما زال للشعر دوره في مخاطبة الوجدان الانساني وما زال قوة سحرية تتعامل مع اسرار الوجود وعالماً مجهولاً ليس له حدود. وما دمنا نعيش في عصر الآلة أصبح من اللازم أن نطور نوعاً جديداً من الفكر الشعري. ذلك أن عصراً أصبح التخصص سمته اللازمة لا بد أن يؤدي أيضاً إلى تخصص الشعر، أي أن الأجيال العربية القادمة ستبدع بالضرورة نوع الشعر الذي يناسب روحها وروح العصر ويتناغم مع إيقاع الحياة الهادر.

ليس هذا شأن الشعر وحسب وإنما هو شأن اللغة أيضاً، فالحاجة إلى خلق شيء جديد هي التي دفعت الانسان إلى خلق مفردة جديدة، وهذا يعني أن لغة الشعر الحديث ستستمر بالتغير وربما يمكن اكتشاف شكل شعري جديد أو عدة أشكال أخرى.

ولكن على الشاعر المعاصر قبل أن يفكر في مستقبل الشعر أن يطرح على نفسه سؤالاً ملحاً وهو: كيف يكون الشعر صالحاً لكل زمان ومكان؟ وقد أجاب عن هذا التساؤل رائد المجددين أحمد زكي أبو شادي إذ قال «إنما باستيعابه (أي الشعر) للحقائق الأزلية والروائع المثالية التي كيفت الانسانية والهمتها ـ استيعاباً موقوفاً على ريشة الفنان التي تعرف وحدها التناول العاطفي الموسيقي لهبات الفكر والوجدان في وحدة غير منفصمة»[٢٧].

إلا أن الانطلاق في الشعر لن يكون ضرباً من الحداثة أو نوعاً من التجديد إلا إذا عرف الشاعر كل شيء عن الشعر. وبعكس ذلك ستكون الرغبة في التجديد مدعاة للوقوع في تجارب قد تصبح اخطاء فادحة.

وإذا كان الشعر يهتم بكل ما لا يمكن تحديده، أصبح البحث في طاقة اللغة الشعرية وأنواع الايقاعات التي لا تقتصر على البحر واعادة النظر في القافية الشعرية والبحث في الطاقة النبرية للغة من صلب مهمة الشاعر ووظيفته كرائد طليعي في مسيرة الحضارات.

من الواضح أن طاقة البحور الشعرية العربية لم تكتشف حتى الآن وأصبح الحديث عن الموسيقى الداخلية للقصيدة الحديثة ضرباً من الجدل المتهافت ما دام البحث في جرس الحروف والألفاظ وطبيعة النبر والايقاع في اللغة العربية قد توقف عند بعض التجارب التي تفتقر إلى المنبع التجريبي المتكامل. إن ما تحتاجه القصيدة الحديثة هو مراجعة نقدية تحليلية لكل انجازات حركة الشعر الحديث واحاطة شاملة واعية بكل التحديات التي وقفت في طريقها الصعب. و«اعادة النظر» هذه اذا أريد لها أن تكون انطلاقة جديدة، كان لا بد من الوصول إلى مفهوم محدد للشعر كواحد من أرقى الفنون الإنسانية الأزلية التي لا يحدها زمان ولا مكان، عند ذلك يمكن الوصول أيضاً إلى فهم أدق لمعنى الثورة الشعرية التي يجب أن لا تقود البعض إلى اعلان القطيعة مع التراث لأنهم عند ذلك سيجدون أنفسهم فجأة يكفرون بانجازات قرون عديدة، كان لكل عصر أو جيل منها حداثته ومعاصرته وروحه المتجددة.

أن أربعين سنة من عمر القصيدة العربية الحديثة ليست فترة طويلة قياساً إلى تشكل الأنواع الأدبية المعاصرة عبر مراحل من التجريب والتطوير حتى صارت اجناساً أدبية لها سماتها التي تمتاز بها عن بقية الفنون الابداعية. وليست هذه الناحية مقصورة على الشعر العربي الحديث وإنما الفنون الانسانية عامة تحتاج إلى عمليات يتواصل من خلالها الجهد الابداعي حتى تتحول إلى انجازات حضارية.

القصيدة الحديثة، كي تكون كلاماً عميقاً، تريد أن

تسعى إلى الحرية المطلقة في الكشف والاستشراف لاستفزاز الفكر والحاسة الفنية، إنها بمعنى آخر تريد أن تصبح كشفاً عما لم نره ولم نتحسسه من قبل وهذه وسيلة الشعر في انطاق اللغة بما لا يستطيع النثر انطاقها.

وإذا صار الشعر اليوم حكاية لعالم متحرك، فإن البحث في طاقات اللغة النبرية والايقاعات الشعرية التي لا تنتجها البحور الشعرية وحسب سيجعل الحديث عن موسيقى الشعر ذا معنى.

إن الوضع الحالي للقصيدة الحديثة يقدم لنا تأريخ الشعر بأكمله، وها هو الشعر الحديث اليوم يقرع جميع الأبواب في حيرته ورغبته في فهم ذاته وعالمه المؤنس والمجهول، وإن مجرد الحديث عن مشكلات أو تحديات يعني أن الشعر الحديث لم يحسم قضاياه.

الهوامش

(١) د. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر بيروت، مؤسسة نوفل. ط ١، ١٩٨٠، صفحة ٣٥.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، بيروت: دار العودة، ١٩٧٨، وعبدالحميد جيدة، صفحة ٤٥.

(٣) أدونيس، مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع العربي، الآداب، العدد العاشر، تشرين الأول، ١٩٧٣.

(٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، ط ٧، ١٩٨٣ صفحة ٤٩.

(٥) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1974, S. V. Poetic diction

(٦) س. م. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، بغداد: ١٩٧٧، صفحة ١٦.

(٧) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، بغداد، مطبعة الأديب، ١٩٧٥، صفحة ١٥٢.

(٨) المصدر السابق، صفحة ١٦٤.

(٩) التجربة الخلاقة، صفحة ١٨٨.

(١٠) غالي شكري، شعرنا الحديث الى اين القاهرة، ١٩٦٨، صفحة ٣٣.

(١١) بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، صفحة ٥٧٠.

(١٢) المصدر السابق صفحة ١٦٧.

(١٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة: دار الجيل، جـ ٢ ط ٤، ١٩٧٤، صفحة ٧٣.

(١٤) حسين مردان ـ الأزهار ـ تورق داخل الصاعقة، بغداد، ١٩٧٢، صفحة ١٨٩.

(١٥) د. أحمد كمال زكي، الشعر والفكر المعاصر، بغداد ١٩٧٤، صفحة ٧٧ (مجموعة «بحوث الربد).

(١٦) برونو فيرسيه Bruno Vercier، الشعر الحدبث في فرنسا، ترجمة: كمال فوزي الشرابي، الآداب الأجنبية، العدد ٢٤، سنة ١٩٨٠ صفحة ٣٩٧.

(١٧) أوراق منسية، الآداب، العدد ١١ تشرين الثاني، ١٩٧٢.

(١٨) أحمد عنتر مصطفى، حكاية المدائن المعلقة، بغداد: ١٩٨٦، صفحة ٤٢.

(١٩) الآداب، العدد ١١، تشرين الثاني، ١٩٧٤.

(٢٠) ترجم القصيدة إلى العربية أحمد سليمان الأحمد، الآداب الأجنبية، العدد ٢٤، سنة ١٩٨٠.

(٢١) عبد الستار جواد، في المسرح الشعري، بغداد: ١٩٧٩، صفحة ٨٩.

(٢٢) نشر الشاعر سامي مهدي بحثاً رصيناً مستفيضاً في مجلة آفاق عربية، العدد ١٠، سنة ١٩٨٧، وبسط القول فيه في «قصيدة النثر».

(٢٣) أدونيس، زمن الشعر، صفحة ١٦ ود. عبد الحميد جيدة، صفحة ٣٢٠.

(٢٤) الموقف الأدبي، العدد ٨، السنة ١٩٧٤.

(٢٥) التجربة الخلاقة، صفحة ٢٧.

(٢٦) عبد الستار جواد، قراءة الشعر، جريدة الثورة العراقية، ٢٤ أيلول، ١٩٨٨.

(٢٧) د. أحمد زكي أبو شادي، التجديد في الشعر، مجلة القلم الجديد، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٥٢.

تحديث النقد الشعري: رؤية... مراجعة... مقترحات

حاتم الصكر
(العراق)

○ الرؤية

هل يمكننا أن نتحدث عربياً عن (حداثة نقدية) دون أن نستكمل مداها برؤية أبعاد حداثتنا الشعرية؟ أي دون استجلاء الحداثة في ثنائية: الكتابة الشعرية والنقد الشعري؟ ولكي يغدو السؤال معقولاً وميدانيا في الوقت نفسه سنعيد صياغته من طرفه الثاني فنقول: أيصح القول بحداثة شعرية دون التسليم بضرورة وجود حداثة نقدية ترقي الى الانجاز الشعري الحديث؟

فظاهر الأمر أن ثمة من يقول عندنا بحداثة ناقصة، فهو يمضي في تحديث الأساليب الشعرية منكراً على النقد تحديث أدواته. ومناهجه ورؤاه. ذلك أن بعض الشعراء المعاصرين يفترض أن يقدم النقد خدمة مباشرة لنصوصهم بالتقويم والتفسير وتحليل المهارات وعرض الأفكار.

فالنقد هنا لا ينشط في حقله الخاص أو يوجد حداثته الخاصة بل يقبع في هامش المتن الابداعي، يتبع بوجوده الثانوي الهامشي كائنا مكتملاً هو النص. وفي هذه الحالة فالاجراءات الشائعة تكفي للعملية النقدية، أي أن الناقد - موجهاً بوجود النص القوي والمهيمن - سيكتفي بتحليل النص واظهار أفكاره والمهارات الفنية التي أوصلتها ضمن قوانين النوع الشعري السائد.

وسوف يرى الشاعر - وهو الآن قارىء للنص النقدي - أن أي جهد خارج هذه الدائرة - الشرح: التفسير: التقويم - ما هو الا ترف نظري ورطانة منهجية.

إن هذا في اعتقادي أشد عيوب دعاة الحداثة الشعرية العربية. فهم لا يرون ثنائية الكتابة الشعرية - النقدية أو وجهي النص الشعري - النقدي اللذين هما في الحقيقة اسمان اخران لثنائية: الكتابة - القراءة.

وبهذا الفصل غير الواعي أحياناً، والوعي الناقص بالحداثة أحياناً أخرى، يساء فهم الممارسة النقدية الشعرية عندنا، وتظهر ردود الفعل القائلة بالكسل النقدي وغياب النقد وتخلف الناقد وضعف الكتابة النقدية.. إلى آخره.

إن النقد بما هو كتابة على نص، منبثقة من قراءة الناقد بكونه قارئاً خاصاً، سوف يعكس نشاط القراءة عبر الممارسة النقدية التي لا تكتفي بالفعل الآلي. فقراءة الناقد إذن التي تسبق الكتابة لن تمت إلى النص بكونه مشروع كاتبه أو انعكاس نواياه. فهي - أي قراءة الناقد - لا ترهن نفسها بسلطة النص بل تبحث عما لم يقله أو ما لم يكتبه. وذلك هو بالضبط ما تفعله القراءة التي تدمر النص المتحقق وتتحرز من مقولاته ولا ترضى بمتنه المعلن حكماً.

إن قراءة الناقد تسقط هيمنة النص المطلقة التي نعلم أن

القول بها جاء رد فعل متحمساً ومتطرفاً لهيمنة المؤلف في القراءة النقدية التي أنتجتها المذاهب التاريخية والنفسية والواقعية التقليدية وبعض المذاهب السوسيولوجية التي تتعامل مع النص بكونه انعكاساً آلياً لمؤثرات البيئة أو المحيط أو السلوك أو الطبقة...

ولكننا لا نريد حصر الممارسة النقدية في حقل هامش النص بحجة اتخاذ النص ميثاقاً وحيداً لأية قراءة. فالنقد هنا لن يأخذ مداه ولن يجدد أدواته أو يحدث أساليبه.. وتظل حتى مناهجه في حالة كهذه أشبه بمفاتيح معلقة على أبواب النصوص تسهل مهمة الداخلين اليها دون عناء.

إن القراءة النقدية المنتجة للنص النقدي هي فعل ذاتي ونشاط فردي لذا فهي تختلف من ناقد إلى آخر.. وتختلف بموجبها مناهج النقد أيضاً.

وقولنا بأولوية القراءة يجب ألا يحط من شأن المنهج بل يحد من جاهزيته وعموميته لصالح الكتابة النقدية الناتجة عن قراءة خاصة. فالمنهج السابق للقراءة لن يعطينا في النهاية إلا نصاً واحداً وشاعراً واحداً وقارئاً واحداً وقراءة واحدة.

أما القراءة التي تحتكم إلى النص وثيقة أولى وإلى اطاره المرجعي وموجهاته وندائه وما حوله وما تحته، وثائق تالية، فسوف تقترح مفاتيح خاصة ليست هي مفاتيح الآخرين. وتبتكر إلى النص طرقاً جديدة لا يهدي خرائط القراء الآخرين..

وهكذا، لن تقتصر الكتابة النقدية على التحليل والتقويم بل ستجلب إلى الممارسة النقدية استعانات متنوعة من حقول معرفية مجاورة.

إن الشاعر الحديث وهو يرفض الثوابت والقوانين النهائية في الشعر، يجب أن يرضى قبل سواه بمقترحات النقد القائل بتعدد القراءات وتنوع الاجراءات والاساليب باعتبار النص مشروعاً مفتوحاً للقراءات بل بكونه أيضاً لا يكتمل إلا بتلك القراءات.

نحن نرفض إذن تحليل النص منغلقاً على نفسه، ونرى كما يقول بيير ماشيري «أن العمل الأدبي كامل في عدم اكتماله» أي أنه ناقص بالكتابة ولا يكتمل انتاجه إلا باستهلاكه بوساطة القراءة[٢]. وبه قراءة كيفية تتعامل مع النص على أنه لا يبوح بكل ما في باطنه. ولا يمفصل كل ما بداخله مباشرة. بل على القارىء ـ والناقد أيضاً ـ أن يقوم بالكشف عليه كما يقوم الطبيب بالكشف على الأعراض[٣].

يتبع ذلك قولنا بأن الظاهرة الأدبية تظهر بالقراءة. وعلى نقدنا أن يخلق ما يراه مناسباً من الاجراءات لانجاز هذه المهمة لا للبحث عن معاني النص الشعري. فحداثة هذا الأخير لا تسمح باستنتاج معان بل باستيحاء دلالات أو موحيات. فليس ثمة شيء محدد أو نهائي يقوله النص حتى نأتي من بعد ـ عبر قراءتنا النقدية ـ لكي نبحث عنه.

تتساءل جوليا كريستيفا بعد أن ترفض القراءة الساذجة للنص: «ولكن هل النص هو ذاته وكفى؟» ان النص عندها ليس نظاماً لغوياً ناجزاً ومقفلاً بل عدسة مقعرة لعدة معان ودلالات متغايرة معقدة في اطار أنظمة سائدة[٤].

وفي مثال آخر تشبه كريستيفا مغامرة قراءة النص باستكشاف الكهوف البلورية حيث يتداخل ما يهبط من السقف مع ما ينبت من الأرض.

هنا لن تسعنا رؤية جانب واحد من النص أو متابعة كثافته اللغوية أو بنيته. فليس هنا إلا السطوح التي على القراءة (بكونها مجموعة الطرائق التي يتم بها تقبل النص الأدبي) أن تزيح أغلفتها وتستعين بها أيضاً لرؤية المغيب الذي لا يظهر إلا بالاستنطاق «فثمة سبل أخرى لفهم الظاهرة الأدبية غير التكلم على النصوص، انطلاقاً من تتبع حياة النصوص داخل المجتمع وليس تتبع حياة المجتمع داخل النصوص»[٥]. أن الحداثة تقوم على نفي افتراض المعنى في النص وبعثرة الجهد النقدي بحثاً عنه. فالقصيدة كما يرى ريفاتير قد تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر[٦]. وهذا يستلزم البحث عما تحت المكتوب وتأمل خصائص النصوص التي تلزم القراء أن يقوموا ببعض الاجراءات. فلكل نص مرجعه وايحاءات عنوانه وصلته بنوعه وله أيضاً أعراف قراءة خاصة تظهر بها شعريته التي هي جدل بين النص وقارئه.

وهذه العملية المعقدة منوطة بالقراءة التي تتم بالممارسة النقدية لا التطبيق وتبحث عن الدلالات والايحاءات لا

المعاني والأغراض.

وهكذا لا يعود للشرح والتحليل أي معنى إذا ما قصدنا أن يكونا محور نشاطنا النقدي.

وإذا كانت الحداثة النقدية القائمة على فك ارتباط الكتابة النقدية بظاهر النص، وتحريرها من بنيته المغلقة، مستبدلين بها نشاط القراءة، قد رميت بالتغرب وجلب المناهج من خارج البيئة المنتجة للنص الشعري نفسه، فإننا نستطيع تأصيل منهجية القراءة وأهميتها في الفعل النقدي من تراثنا ذاته.

ففي دراسة دور القارىء في نظرية عبد القاهر الجرجاني النقدية سيتبين لنا أن نظريته في (معنى المعنى) منوطة بالقراءة إذ يقول[٧]: «تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.» فالوصول إلى المعاني الثواني أمر مرهون بالقراءة حسب الجرجاني.

كما يخص الجرجاني القراءة دائماً بأوصاف تقربها من الغوص وطلب الشيء البعيد، إدراكاً منه لمهمة المتلقي (السامع في عصره) ومسؤوليته في اظهار المعاني وهو يفسر ما نسميه اليوم متعة النص أو لذته، بمقدار التعب المبذول في الوصول إلى المعاني الخفية.

يقول الجرجاني: «إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، واباؤه أظهر، واحتجابه أشد»[٨].

وهو بنصه هذا، يؤسس حقلاً بكراً لم يلتفت اليه علماء الجمال أو نقاد استجابة القارىء إذ يلفت انتباهنا إلى سيكولوجية القراءة والمتعة الحاصلة بمطاردة المعنى وبذل الجهد في اقتناصه، مشيراً إلى خاصية نفسية بشرية يلخصها بقوله «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق اليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[٩].

وبعبارات قريبة من قول معاصرينا باستنطاق النص يقول الجرجاني ان ضرباً من المعاني «كالجوهر في الصَّدَف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كل فكر يهتدي الى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول اليه. فما كل أحد يفلح في شق الصَّدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[١٠].

فظهور المحتجب، الغامض، المخبوء في الأعماق، لا يتمّ دوماً إلا بمبادرة المتلقي، خلافاً لقول معاصري الجرجاني بأن خير الكلام ما كان معناه الى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك. فالظاهرة الأدبية متلخصة في اطروحة الجرجاني في كمونها بين النص ومتلقيه، تظهر بالقراءة الكاشفة المعمقة ولا يقوم بها قارىء عادي كما أن الصَّدفة لا يفلح كل أحد في شقها.

وإذا تابعنا استقراء دور المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية فسنجده يحدد له أعراف قراءة. فهو لا يريده أن ينتزع الجزء من النص ليبحث في شعريته أو يطلب معناه. «فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق... فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله»[١١].

إنه يريد من المتلقي أن يقارن ويعاين ويجول في النص حتى يعثر على مبتغاه. فهو ينشد قراءة شاملة، معمقة، متأنية.

كما يهدف الجرجاني أخيراً إلى توجيه المتلقي لاستشعار جهد الشاعر في أداء نصه كي يعمل هذا الجهد المستشعر في الصياغة والتوصيل عمل الموجه القوي الحامل لعدوى بذل الجهد في الحصول على المعنى.

«وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيلة فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه اليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة... وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص»[١٢].

ثم يردف ذلك بالاستنتاج الذكي الذي يدخل في باب

سايكولجية القراءة فيعد العلم بنيل الشيء بعد التعب مدعاة لتعظيمه ومباشرة الجهد فيه.

ولا يفوت الجرجاني أن ينبه القارىء إلى وجود نصوص معقدة لا يشملها تشبيه المدقق في المعاني بالغائص على الدر. وإنما يكون المدقق فيها يطلب المعنى بالحيلة ويسعى اليه من غير الطريق. ولعله بهذا الحديث يحيلنا الى تشخيص النقاد المحدثين لنوع من الرسائل الغامضة المتجهة إلى داخلها أو الدالة على نفسها والتي يصفها جاكوبسون بالرسالة الانطوائية بينما يبحث أمبرتوايكو عما يبرر غموض المرسلة الغامضة التي تظهر وكأنها غنية بالمعلومات لأنها توفر عدة اختيارات في التفسير مع شيء من الضجة أو الفوضى البسيطة.

لكنه يرى أن للمرسلة وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض فيقوم فهمها على جدلية بين الوفاء للنص والتحرر في التفسيرات الدائرة حوله. وعلى الناقد هنا أن يكتشف سنن المرسل الخاصة[١٣].

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد دافع عن الغموض وبحث في مستوياته، فإنه لم يجد للرسالة الغامضة عذراً، لأنها مغلقة يعتورها خلل في النظم والتأليف النحوي. لذا فقد أسقطها من النصوص التي يريد من أجل فهمها أن نكد ذهننا ونغوص في لجة المعاني. . لنستطيع من بعد أن نلبي ما يسميه نقاد جماليات الاستجابة بـ (نداءالنص).

وهذا تكون حداثتنا النقدية المبنية على القراءة المتعددة، قد أسهمت في استشراف الفكر الانساني بالقدر الذي ترسمت فيه أصولنا النقدية في التراث، وهي ـ باقتراح القراءة ـ ستعيد للنص التراثي الشعري أيضاً هيبته. فمعلوم أن القراءة تتجه إلى النص دون اعتبار زمنه. وهذا انجاز آخر لرؤيتنا لحداثة النقد الشعري فهي مطلقة تجد تجلياتها في النصوص دون حدود زمنية. .

وكما يجد الشاعر حداثته في اختبار الأسلوب وتجربته فإن قراءة الناقد اختبارية أيضاً. وكما أن الشاعر وهو يؤدي فعل الكتابة، يحس أنه أول شاعر في الوجود تلك اللحظة، فالناقد وهو يؤدي فعل القراءة وصولاً إلى العملية النقدية يحس أنه القارىء الأول الذي ينظر إلى النص بدهشة النظرة الأولى لبكورة الاشياء التي لم تصادر نشوتها التسميات أو الاوصاف بل ساهمت هي نفسها في الوصف والتسمية.

إن نقاد الحداثة «يعرفون القراءة ويمارسونها على أنها التوتر بين معنيين للمعني. . المعنى الذي يتحقق في القراءة وليس المعنى بمفهومه العام. .»[٤١] وهم بذلك يطلقون النقد من أسر المناهج الضيقة والاجراءات التقليدية التي تقترحها.

فمن التطبيق إلى الممارسة، ومن التحليل الى القراءة، ومن النسبي الى المطلق. . نستطيع أن نرصد ملامح حداثتنا النقدية الجديدة. تلك الحداثة التي لا تحيل النقد علماً بل تكرسه كتابة من نمط جديد يلامس نواته (النص) لكنه يبتعد عنها في اللحظة التي يكشف فيها عن العناصر المكونة للنص وتلك الفاعلة في انتاجه ثم يبدأ الخلق الجديد للنص بالاحتكام إلى ما لم يقل وما لم يظهر، لكي تصل الينا قراءة الناقد أخيراً وهي نص جديد له أسلوبه الأدبي الذي لم تستلبه التحليلات ولم يفقد أدبيته بإغراء العلم.

○ مشاريع . . ومقترحات

قلنا في قسم الدراسة الأول ان البحث عن حداثة كتابة نقدية لا يعني شيئاً دون التسليم بحصول حداثة كتابة شعرية عندنا بالذات. كي لا نقع في تحديد معنى الحداثة بالخلط (الذي حذر منه لوفيفر)[١٥] بين الحداثة والعالمية. فانتقال شعرنا إلى الحداثة الشكلية (الشعر الحديث لا يمكن أن يكون إعلاناً عن دخول حداثتنا الشعرية طورها الكامل). فالحساسية الشعرية المترسبة عن عصور من تلقي الشعر وكتابته لا تزال ضاغطة بأشكال ودرجات مختلفة. فالحداثة في الحقيقة «أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لأسباب يمكن تمييزها بوضوح. إنها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد»[١٦]. وهذا يتطلب معاينة المستوى الحضاري والجمالي للحداثة النقدية وذلك لا يتم إلا بعرض أجزاء من سيرورتها وهي في حالة تحول.

ولا بد هنا من انتقاء.

فالمشروع التحديثي للنقد الشعري يمر بمراحل كثيرة

اتضح فيها سيره البطيء وراء تحديث النص الشعري أحياناً، وقفزه على شروطه بسيره أمام النص أحياناً أخرى.

وهذا راجع إلى تخلخل مفهوم الحداثة في الأساس. إذ تختلط عادة بالمعاصرة والتجديد. وقد أشار الدكتور عبد الله الغذامي إلى ذلك حين قرر أن الحداثة لا تقدم لأنها فعل واع يأخذ بالجوهر بينما يكون (الجديد) عرضة للقدم[١٧].

إلا أن الدكتور الغذامي يستمد من التشريحية سلطة قاسية على النص. فبالقراءة السيميولوجية للشعر نهدف - يقول الغذامي - «الى تحرير النص من قيوده المفروضة عليه..»[١٨] وهذه القيود حاول الشاعر من قبل أن يفكها عن الكلمات ثم جاء المتلقي بثقافته محاولاً تكرار فك القيود.

ولا أحسب أن الحداثة تستوفي كثيراً من شروطها في هذه العملية. إذ ستضاف إلى النص قيود أخرى وضعها القارىء الذي أصبح هدف العملية النقدية وليس القراءة. إذ ان القراءة تتعامل غالباً مع معطيات يمنحها النص هي جزء من وجوده الذي سماه الغذامي قيوداً.

إن تسلط القارىء هنا يمتلك مبرراً تشريحياً أو نصياً. بينما لا تتجه الكتابة النقدية إلى الكتابة الشعرية إلا بكونها اعادة انتاج واستكمالاً لما شرع النص الشعري بتأسيسه.

إن المفهومات الخمسة في مشروع الغذامي الذي يتخذ النص محوراً هي: الصوتيم: أي النواة التي يفضي اليها النص أو ينتج عنها.

والعلاقة: التي تربطها مع غيرها في النص كوحدة مهيمنة.

والاشارة الحرة التي هي كل عنصر من عناصر النص بعد فتح حدودها لتشكل واقعها النصوصي المتجدد.

والأثر الذي هو ضرب من المعاشرة النصوصية، أو فعل القراءة الابداعية ناتجاً عن فعل النص.

وتداخل النصوص أو المنعطف الذي تمر به كل النصوص بكون النص الماثل أمامنا هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الانسانية[١٩]. ونلاحظ هنا افادة الغذامي من الألسنية والبنيوية وما بعد البنيوية. وهذه ميزة تطبع أغلب الدعوات التحديثية المعاصرة. فهي لا تستقي من معين منهجي واحد لأن ذلك يحدد رؤيتها.

كما نلاحظ احالة الغذامي الى النص وثيقة أولى ولكن بكشف عناصره وما ينتظمها من علاقات وما ينتج من أثر بفعل القراءة وكذلك ما يتخفى وراء النص من مؤثرات نصوصية أخرى.

ولكننا نلاحظ أن العملية التشريحية المحلية الى النص لا تعطي القراءة مداها الواسع، القراءة بكونها اظهار المعنى من القوة الى الفعل. فمهمة القراءة تظهر في المفهوم الثالث (الأثر) إلا أن فعل القراءة يمكن أن يمتد فيلتهم الحقل السيميولوجي الذي حدده الناقد. فالاشارة الحرة والعلاقة والصوتيم المهيمن لا يتم اكتشافها الا بفعل القارىء المتكون ثقافياً بما يسمح له بذلك الاكتشاف. والناقد قارىء من هذا النوع كما هو مفترض.

* * *

وأحسب أن البحث في (شعرية) القصيدة هو مظهر آخر من مظاهر التحديث النقدي عندنا. وهو تفريع آخر لفاعلية القراءة. ومحاولة احتواء الظاهرة الأدبية بفك ارتباط المؤلف بنصه. وفك سلطة النص عن القارىء. ثم بتكريس علاقة القارىء بالنص مقياساً للظاهرة.

ويبدو أن هذا الموضوع يشغل الباحثين منذ بدأ التنظير النقدي للشعر يتخذ وجهة منهجية.

ونجد هنا في استرجاع مقترح محمد مندور المنهجي نموذجاً لهذا البحث. فهو يحاول في الكتاب الصغير (فن الشعر) استخلاص «المقومات الاساسية التي لا يمكن أن ينهض الشعر بدونها طبقاً لأهدافه»[٢٠].

وهذه المبادرة التنويرية من مندور تعد تقدماً في انشغالات الناقد العربي في حقل الشعر بعد أن كان مهتماً بوصف الأغراض الشعرية ومراتب الشعراء ونماذجهم العليا. ورصد التطور المعجمي للمفردة الشعرية أو التنويعات البلاغية للاداء الشعري كالصور والاستعارات.

وكتاب مندور رغم صغر حجمه يوازي اطروحته النقدية

البارزة التي ضمنها كتابه (في الميزان الجديد). إلا أن دارسي منهجه النقدي لم يتوقفوا طويلاً عند هذا الكتاب أي فن الشعر أو أهملوه[٢١]، متناسين وصف مندور له بأنه عزيز على نفسه، كما أنه خلاصة آرائه في تعيين شعرية القصيدة إذ يراها كامنة في الأثر الذي تخلقة في المتلقي والاحساسات التي تثيرها فيه.

أما وسائل تحقيق تلك الشعرية فتتلخص مضمونياً بالوجدان وبيانياً بالصور المعبرة وايقاعياً بموسيقى اللغة.

وقد توسل إلى ابراز ذلك بمنهج تاريخي ـ مقارن نجد أنه كان مسيطراً على أفكاره منذ نشأته ناقداً. فهو لا يضع الشعر ضمن اللحظة التي ينتج فيها، بل يراجع سيرورته وتطوره كما يراه ضمن مجاله المخصص له، وصلته بالمجالات الفنية المجاورة دون أن يتنازل عن مزاياه الخاصة.

ونلاحظ أن مندور بسبب اعتماده على مبدأ الأثر الذي يخلقه الشعر في النفس، يبحث عن الانفعالات والاحاسيس والعواطف المثارة في المتلقي بفضل خصائص صياغة الشعر الذي يلاحظ مندور بنظرته التطورية أنه أصبح اليوم مقصوراً «على الشعر الغنائي وأن التجديد والابداع في الشعر إنما يتركز اليوم في هذا الفن..»[٢٢] بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيرى «أن الشعر لا يزال يتأرجح منذ فجر الانسانية حتى اليوم بين الكلاسيكية المستندة إلى المحاكاة الأرسططالية، ونظرية التعبير عن الوجدان الفردي[٢٣]».

فالشعرية في مقترح مندور موضوعة ضمن سياق التطور التاريخي ـ المقارن، الذي له فضيلة رؤية الشعر فناً انسانياً ولكن بإغفال الطفرات أو التغييرات التي تخلقها الحساسية الشعرية أو الاستجابة للحاجة التعبيرية. ويمثل لنا مندور في هذا المقترح توفيقية ممنهجة لا تفرط بالمضمون ولا تقلل من الفن الشعري كما أنها توازن بين ماضي الفن الشعري ومزاياه التي ترسخ بها في التراث وبين التعبير عن الحياة المعاصرة بأسلوب خاص يميز الشعر عن سواه. ويعطي مقترحة صفة علمية بالمقارنة بين أدبنا وشعرنا خاصة، وبين الأدب اليوناني القديم ليصل أخيراً إلى محاولة تحديد طبيعة الشعر العربي ومدارسه في العصر الحديث.

ونجد ـ خلاصة ـ أن مندور بمنظار التاريخ والمقارنة استطاع أن يحدد المجرى الموسيقى للشعر الحديث، فيحصره بالهمس الذي دعا اليه في كتابه النقدي الرائد (في الميزان الجديد) إذ يرى هنا أن العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن والايقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية.[٢٤] شرط أن تكون الموسيقى أداة ايحاء. وبذا يتحد عنصر الايصال الشكلي بعنصر الايصال المضموني. فمندور يريد أن تكون الصورة والرمز والايحاء هي وسائل الشاعر في التعبير عن أفكاره باعتبار أن وظيفة الشعر هي الايحاء لا الابانة أو الافصاح.

ولكن كيف يستجلي النقد تلك الشعرية التي توجد افتراضاً في النص، ثم يظهرها، بقراءة الناقد، إلى الوجود؟

يرى مندور أن الذوق عامل أولي يهب الأشياء (طعمها) على نحو لا يستطيعه أي تحليل لكنه يجب ألا يشغل إلا المرحلة الأولى في العملية النقدية. إذ لا بد من أن يتبع مرحلة التأثر الذوقي مرحلة موضوعية تبرر انطباعات الناقد وتفسرها لتضبح وسيلة إلى المعرفة[٢٦].

فالنقد عند مندور هو «فن دراسة النصوص الأدبية، والتمييز بين الأساليب المختلفة»[٢٧] وفضيلة هذا التعريف تنبيهه المبكر إلى حقل النقد كممارسة نصية، وتمييز فني.

فالناقد بقراءته النصية يصل إلى (تمييز) الاساليب أي تعيين مزاياها التي تلي في الأهمية دراسة النصوص ذاتها واستنباط قوانينها الداخلية. فالأساليب حقل مهمل كما يلاحظ مندور «ومن أشد أبواب النقد تخلفاً في أدبنا الحديث»[٢٨].

وقد أوصلته دراسة الاساليب إلى اكتشاف القوة في الايحاء الذي يبدو للناس (ضعفاً) لأنهم لا يحتكمون إلى (أثر) هذا الاسلوب في النفس. فالتلقي إذن هو الذي يظهر قوة الايحاء أو الهمس باصطلاح مندور. وهو لا يعني به الضعف ولا الارتجال وإنما هو «إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد»[٢٩]. ذلك أن الكتابة محاولة اطلاع الغير على طبيعتنا

ليعينهم ذلك على اكتشاف ما اكتشفنا ويجدون في أنفسهم ما وجدنا. وإذا ـ يقول مندور ـ فنحن «نكتب لنساعد الغير على اكتشاف نفسه»(٣٠).

ولما حدد مندور غرضه؛ صار من السهل عليه أن يحدد الوسائل. فالهمس في الشعر نقيض الخطابة. والشعر المهموس معارضة للشعر الخطابي رغم توفرهما معاً على الوزن والإيقاع. إلا أن في الأول أوزاناً وإيقاعاً لا تظهر واضحة كاللون الفاقع وإنما تظهر بالقراءة المعمقة لأنها موسيقى عميقة: هي موسيقى النفس لا موسيقى اللفظ(٣١).

وهذا يقود مندور إلى اكتشاف مهم لم يطوره في سنوات نشاطه النقدي التالية، ألا وهو القول: ان للنثر وزناً وايقاعاً كما هو الحال في الشعر وان كان أخفى وأقل اطراداً.. مع فارق جوهري وحيد هو «أنه في النثر تتطابق الوحدات الايقاعية مع الوحدات اللغوية. وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الايقاعية كثيراً ما تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة»(٣٢).

وكان بالامكان متابعة هذه المقولة وصولاً إلى مسببات أخرى للشعرية غير الوزن والايقاع أو الأثر المتحصل بهما في المتلقي. إلا أن مندور لا يعود إلى هذه المسألة بعد كتابتها عام ١٩٤٩ بينما هي في نظرنا مشروع مهم لاكتناه الشعرية برؤية جديدة لا تقطع مجال الشعر عن مجال النثر تماماً ولا تعطي للشعر ميزات خارجية تلصقها به لتجرب بعد ذلك وجودها في النصوص.

من جهة ثانية يريد مندور وهو يقدم مشروعه التحديثي أن تتعدد مجالات النقد الأدبي فلا تقتصر على نقد الشعر؛ فذلك يجعل دائرة النقد ضيقة «ضيقاً شديداً» كما حصل عند الجيل السابق من النقاد. بينما يلاحظ مندور أن مفهوم النقد عند جيله قد اتسع... «وأصبح لا يقف عند شعر القصائد، بل يمتد إلى كافة فنون الأدب...»(٣٣).

وهذا الاهتمام بايجاد مجالات (جديدة) للنقد يعكس تأثر مندور بنظرية المجال الخاص لكل فن؛ مما يستكمل نظرته التاريخية ـ المقارنة.

وأحسب أن ارتهان مندور بهذا السياق قد حد من انطلاقته التحديثية التي توفرت لها كل عناصر المشروع المنهجي: بالنظرة المتنورة الى التراث. والمتفتحة على مناهج الغرب. والمدققة في موسيقى الشعر الحديث. وبالدعوة إلى الأدب المهموس الذي يجافي المباشرة والخطابية.

* * *

إذا كنا في معاينة مشروع مندور التحديثي قد التقينا بالدعوة إلى وضع الشعر في سياق تاريخي ـ مقارن من جهة، وتوسيع مجالات النقد الشعري لتتعدى شعر القصائد الغنائية من جهة اخرى؛ فإننا في مشروع أكثر حداثة وأقرب زمناً سنلتقي بدعوة ممنهجة إلى تضييق مجال نقد الشعر وحصره بزاوية (النقد النظري) وفق ما جاء في تراثنا النقدي.

وتتمثل هذه النظرة في كتاب (مفهوم الشعر) لجابر عصفور الذي كان عنوانه الجانبي هو (دراسة في التراث النقدي) بينما يقتصر متنه على دراسة التراث النقدي الشعري المكرس نظرياً لمفهوم الشعر. أي أنه لا يقف عند النقد التطبيقي «الذي يعالج النصوص الشعرية معالجة مباشرة تنصرف إلى شاعر أو أكثر، وتركز على معالجات نصية أكثر مما تهدف إلى صياغة مفاهيم كلية..»(٣٤).

فالمشروع متجه أيضاً إلى مراجعة مفهوم الشعر عبر سيرورته التاريخية. ولكن احتكاماً إلى المتن النقدي هذه المرة. وليس إلى ما جاء هامشاً لمتن ابداعي. وهذا أبرز ما يدل عليه استبعاد النقد التطبيقي.

فتأريخية المفهوم وانحداره النظري يجعلان النظر إلى مشروع جابر عصفور بكونه ذا دلالة اعتقادية ترى في التراث النقدي عاملاً مؤثراً في خلق حاضرنا النقدي أو نظريتنا النقدية. كما أنها ترى ابتداء غنى هذا التراث بالجانب النظري الذي لا تتبنه (المعالجة المحايدة) بل تلك المتسلحة بوعي الحاضر والاحساس بالمشكلات المعاصرة؛ وهي بحاجة إلى تأصيل. وفي مقدمتها: مهمة الشعر وماهيته وأداته(٣٥). والكاتب يستكمل بذلك ما بدأه

في كتابه: «الصورة الفنية في التراث النقدي.» إلا أنه يحاول هذه المرة أن يجد في النظرية النقدية العربية ما يكمل مفهوم الشعر بأصوله النظرية من خلال ثلاثة كتب هي: (عيار الشعر) لابن طباطبا؛ و(نقد الشعر) لقدامة، و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم. عاداً الكتابين الأولين مساهمة في (تشكيل) مفهوم الشعر؛ والكتاب الثالث (اكمالاً) للمفهوم رغم أنه جاء بعدهما بثلاثة قرون (ابن طباطبا وقدامة من القرن الرابع الهجري وحازم من القرن السابع). ما لكاتب يرى فيها «محاولات أصيلة لتحديد مفهوم الشعر؛... تحاور المحاولات السابقة والمعاصرة»[٣٦].

إلا أن استبعاد النقد التطبيقي والاقتصاد على النقد النظري يضعف مهمة الناقد الذي يريد الانشغال بالنص عن أفكار كاتبه أو سيرته أو نفسيته. وهي عيوب رصدها جبابر عصفور في نقد معاصري كتابه الثلاثة الذين لم يفصلوا بين الشاعر وشعره.

إن جابر عصفور كان أجدر بمعاينة النقد النصي من سواه لأنه يعول على هذا النقد المنشغل بالنص المتحقق؛ مع إدراكنا أن كثيراً من النقد الشعري الموروث ـ رغم اتجاهه إلى النص ـ يمارس تطبيقاً نقدياً يستجلي من خلاله ما برز من تصورات سابقة على النص؛ ولا يستقصي احالات النص أو امتداداته. ولعل جابر عصفور قد وجد في الكتب الثلاثة ما يسد الفراغ التاريخي في مشروعة النقدي القائم على علمية النقد والاتجاه إلى الكيفية التي تم بها القول وليس إلى ما يقال. والنظر إلى التراث بكونه اثراء وأغناء للحاضر وعاملاً فعالاً في حياتنا المعاصرة (كما جاء في المقدمة) مما يؤدي إلى اثراء التراث نفسه.

فالمشروع المقترح لدى جابر عصفور ليس منقطعاً. انه لا يعود الى التراث الشعري ليطبق نظرية حديثة أو يجول في ميدان الشعر القديم باجراءات معاصرة تقدمها المناهج الجديدة، بل يعود إلى الجانب النظري من التراث النقدي الشعري للوصول إلى صورة متكاملة لنظرية شعرية يتم استقراؤها بروح عصرها الذي تكاملت فيه.

والكاتب لا يبحث في الكتب الثلاثة إلا عن نظريته هو، حتى اننا نجد في الصفحات الأولى من الكتاب ثناء على ابن طباطبا لأنه ينحو في النقد النظري منحى «يهتم بالتأصيل أكثر مما يهتم بالتطبيق الموضعي. ويعتمد على التبرير العقلي أكثر مما يستند إلى الحكم الانطباعي..»[٣٧] وهذا الثناء مصدره تطابق مشروع الكاتب مع أفكار ابن طباطبا وقدامة. فهو أيضاً ينحو منحى تأصيلياً نظرياً ويدعو إلى علمية النقد كما جاء في المقدمة لكي يتجاوز النقد الأدبي منطقة الانطباعات إلى منطقة التصورات.

لقد وجد جابر عصفور في مفهوم الصنعة الشعرية لدى ابن طباطبا اشارة إلى القول بعلم نقدي يقف عند أسرار هذه الصنعة ويجلوها للمتلقي كي يساعد في احداث التأثير وخلق اللذة المطلوبة.

وهنا يقف الكاتب ليستشف موقفاً عصرياً في نظرية ابن طباطبا فهو يهتم «بما يحدثه فعل التعبير في المبدع وفي المتلقي من أثر»[٣٨]. فالشاعر يثير نفس متلقيه ويبهجها باتاحته لها ما لم تكن تعرفه. وهنا يبرر الكاتب مفهوم اللذة التي تصاحب قدرة المتلقي على الفهم العميق والتذوق المرهف.

وبهذا يقرب جابر عصفور نموذجه النقدي التراثي ونظريته، من عصرنا فيجد فيها ما يقترب من مفهوم التوصيل والتأثير واللذة، وهي اجراءات منهجية حديثة يمكن التعرف على مراجعها بسهولة في المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة.

وفي مجال (الشعرية) ومجال الشعر الخاص يقف جابر عصفور عند مفهوم حديث يتأصل بدعوة ابن طباطبا إلى تناسب المعنى بين المقطوعة الشعرية والمقطوعة النثرية وبقاء الفارق بينهما في درجة الصياغة.

وذلك يقرب مجعلات الشعر والنثر. إلا أن الغريب في استنتاج جابر عصفور من هذه الدعوة كونها تخالف ميل الناقد المعاصر إلى «التسليم بوجود مجالات نوعية لأجناس الأدب شعراً ونثراً، وبالتالي يصعب عليه أن يسلم باتحاد أي

معنى في شعر ونثر»[٣٩]. وكان المفترض أن يلتقط جابر عصفور تلك الاشارة حول اتحاد المعنى في الشعر والنثر ليلفت النظر وهو في مقام التأصيل إلى ما في النثر من شعرية وما في الشعر من نثرية كي ينكسر حاجز النظر إلى كل فن بمميزاته الموروثة، وبقارق النظم المقصود في الشعر لا الأثر المتحصل في النفس بالنثر والشعر.

ان جابر عصفور ينفي عملياً المعالجة المحايدة فها هو في مقترحة التأصيلي يريد من معاصريه أن يقرأوا مفهوم الصنعة احتمالياً بكون (الفكر) هو المحرك الأساسي في المرحلة الأولى من الابداع و(الطبع) هو المحرك الاساسي في المرحلة الثانية[٤٠]. وبذلك يؤصل منهجه الداعي ـ كما كشفت المقدمة ـ إلى تأخير الانطباع وتقديم التصورات المترابطة عليه.

وإذا وجد الكاتب أن ثمة (أحكاماً أخلاقية صارمة) أو ضيقة في منهج ابن طباطبا، فإنه يقف ليبرر تلك الأحكام ويردها إلى الفقهاء الذين ورث عنهم ابن طباطبا أفكاره. وتلك كما يسجل الناقد من أبرز تناقضات ابن طباطبا إلى جانب التناقض في مطالبته بالصدق والحرص على مخاطبة الملوك بما يستحقون والكتابة لكل طبقة بما يشاكلها. فالصدق في حد ذاته مقولة خطيرة «تصرفنا عن الشعر إلى الشاعر. وتجر إلى البحث عن التطابق بين القصيدة وصاحبها»[٤١]. وهو أمر يرفضه ناقدنا المعاصر: النصي والعلمي.

إلا أن هذه التناقضات ستجد لدى قدامة بن جعفر حلولاً ينوه بها الناقد. فقدامة يؤكد «أن أي حكم أخلاقي خارجي على الموضوعات التي يعالجها الشعر لا قيمة له بالنسبة إلى نقد الشعر، لسبب بسيط مؤداه أن ذلك الحكم الاخلاقي نابع من معايير علم متميز عن نقد الشعر وهو علم الأخلاق»[٤٢].

مع قدامة سيكون المقصود بالمعنى: المعنى الشعري لا الأخلاقي. وهكذا يمضي الناقد مع قدامه ليستخلص ملامح (علم) يقيمه قدامة لتمييز جيد الشعر عن رديئه مما تنبذ معه الانطباعات أو الأحكام الاخلاقية. فقدامة لا يرى في فحاشة المعنى سبباً يزيل جودة الشعر. ويبني الناقد المعاصر على ذلك استنتاجاً مؤاده «ضرورة الفصل بين الشعر والشاعر وتوجيه الجهد النقدي كله إلى الشعر فحسب لا إلى ذلك الشخص الذي أبدعه. [٤٣]» وهذا يفسر وقوف الناقد طويلاً عند استبعاد قدامة مفهوم الصدق من العملية النقدية مما يدخله في عداد النقاد (الشكليين) المهتمين بصورة القصيدة عند الحكم النقدي وليس مادتها. ويرد الناقد المعاصر هذا الوعي بالصياغة الشكلية ونبذ المضمون الأخلاقي حكماً عند التمييز، إلى ثقافة الناقد نفسه، فابن طباطبا شاعر ناقد لذا جاء اهتمامه بالمعاني على الصورة التي عرضناها. أما قدامه فهو أرسطي الأفكار «يرد علة الجمال في الفن الى الشكل والكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل موحد ينطوي على لذة التناسب[٤٤]». والناقد بتأكيد الثقافة الفلسفية لقدامة يريد أن يضع لنموذجه النقدي أصلاً في الفكر يقربه من انجاز حلمه بعلم نقدي مكتمل. لذا فقد عاب على قدامة عدم تمييزه النقد الشعري عن المنطق بوجه خاص بينما وافقه في تمييزه نقد الشعر عن العلوم اللغوية التقليدية وعن السياسة والأخلاق. ذلك أن قدامة فهم المنطق أداة للفكر في عمومه.

وفي مقام التوصيل يضع الناقد نموذجه في عصرنا أيضاً فيجعل الشعر موصلاً للقيم بصياغة خاصة مؤثرة فيبحث في أثر القيمة الأخلاقية للشعر في المتلقي وتوصيل المحتوى بالشكل أو الصورة التي تظهر بها القصيدة.

ويتكامل المفهوم الشعري لدى حازم القرطاجني وهو المفهوم الذي بدأ بمحاولة ابن طباطبا ثم تشكل واضحاً بمحاولة قدامة الأكثر تماسكاً وتأصيلاً بسبب تكوينه الثقافي ذي المنحدرين: اللغوي والفلسفي.

ولعل الجزء الكبير المخصص لحازم في كتاب جابر عصفور يوضح مكانته في صياغة النظرية الشعرية التي يتشكل مفهومها الآن متكاملاً. فحازم يرد الشعر إلى الطبع ولكنه في تفصيل نظريته يقرن الطبع بما يسمى العلم بالشعر وأساسه صناعة البلاغة التي يرى حازم أنها وثيقة الصلة بالشعر.

ويقف جابر عصفور عند مدلول كلمتي (منهاج وسراج) في عنوان كتاب حازم. فالمنهاج يهدي عملية التذوق.. والسراج يضيء عملية التعلم[٤٥]. وفي تعليل اهتمام حازم بعملية التعليم يلجأ الناقد إلى البيئة لا المكونات. فيجد أن حازم كان يواجه الاحساس العام بهوان الشعر في مجتمع تنهار أصالته.. وهذا تفسير اجتماعي خارج المتن النقدي الذي يكتبه حازم. وقليلاً ما أفصح جابر عصفور عن مثل هذه الاحالة الاجتماعية التي يفترض أن النص ينطق بها..

وفي تعريف حازم للشعر بأنه «كلام موزون مخيل، مختص في لسان العرب بالتقفية» يقف الناقد طويلاً عند التخييل وفاعليته في المتلقي من خلال القصيدة. لأن حازم يربط التخييل بأثره أي بما يتمثل للسامع من ألفاظ الشاعر فتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها.. وتحديد مفهوم الشعر ينطلق أساساً لدى حازم من هذه المهمة التخييلية التي تظهر بالتلقي. مما يوصلنا إلى دور المتلقي في نظريته وصلة الشعر بالحياة والجماعة التي يترتب عليها تغير أحوال الشعر وموضوعاته. فينتبه الناقد إلى تأكيد حازم على الكيفية التي يقدم بها المحتوى للمتلقي..

وفي نزوعه إلى تأكيد (المجال النوعي) للشعر يستقصي جابر عصفور تمييز حازم الشعر عن الفلسفة والعلوم فيذم ايراد المسائل العلمية في الشعر.

ويدرس الناقد حرص حازم على تمييز الأساس الايقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في الزمن والتناسب في السمع. ويفصل في مفهوم التناسب ليراه أساساً في نظرية حازم لا في الايقاع أو اللغة فحسب بل في المعاني أيضاً. ويشتق منه مفهوماً لوحدة القصيدة يجد أنه رغم أصالته عاجز عن مواجهة جوانب أخرى من التراث الشعري. وينتقد حازم لأن مفهومه للتناسب يظل ثابتاً في بنية الانغام الوحيدة الرجع.

وهكذا يحاول الناقد الحديث أن يجد أصول نظريته أو مشروعه ولكن بحوار جاد مع تلك الأصول تجعله يعترض على فصل حازم حركة الكلمات عن حركة المعنى وحجبه حرية الشاعر في اللغة.

إلا أن عزل جابر عصفور لمجال الشعر عزلاً تاماً جعله لا يرى المقصود الحقيقي (بالأقاويل الشعرية) لدى حازم مصطلحاً يقابل الأقاويل النثرية ومقترحاً يقرب الشعر من النثر في محاولة للبحث عن عناصر للشعرية ليست قائمة على النظم المقصود.

* * *

وهذا ما انتبه اليه كمال أبو ديب في كتابه الأخير (في الشعرية) الذي يقدمه بكونه يمثل «صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت.. من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة بدءاً من الهاجس الايقاعي المبهم... وانتهاء بالرؤيا»[٤٦].

وكمال أبو ديب شأن جابر عصفور مشغول في الهم الأول بالتأسيس النظري عبر مفهوم الشعرية والغور على الابعاد المكونة لها.

إلا أن كمال أبو ديب لا يستنطق التراث في التأصيل الا بشكل عام تمثله اشارته إلى الجرجاني نصيّاً وإلى أبي نؤاس نموذجاً شعرياً. وعدا ذلك فإن كمال أبو ديب يأتي إلى مفهوم الشعرية بالمناهج الحديثة التي تعدت البنيوية في منطلقاتها.

وكمال أبو ديب محق في ملامسة التحديث النقدي من زاوية (الشعرية) كما سنرى. ذلك أنه لم يشأ أن ينشغل بالسياق التاريخي المقارن كما فعل محمد مندور، أو السياق التأصيلي التراثي كما صنع جابر عصفور بل أراد أن يكون سؤال الشعرية مدخلاً لتوليد نظرية نقدية في الشعر الحديث تتخذها حكماً ومحكاً.

ولا يعني ذلك أن كمال أبو ديب يرهن مشروعه بالمنهج الغربي الجديد (الذي ستتعرف على جذوره) وإنما ينشغل بالسؤال النظري ليقدم اجابة فنية يصبح التاريخ جزءاً صغيراً منها.

في تعريف (الشعر) خاصة: كانت النظريات الجمالية إلى عهد قريب تكتفي بالاجابة السالبة. فالشعر هو قسيم النثر. ضده الذي ينافر صفاته كما ينفر من اسمه. لا شك أن القول بهذا «الفرق» يحتم من جهة اخرى الغاء الفرق بين (النظم) و(الشعر) وبين (الوزن) و(النظم) وبين (الايقاع)

والوزن. . . وهكذا. . . (وسيترتب على ذلك لاحقاً التفريق بين مفردة شعرية وأخرى غير شعرية. وموضوع شعري وموضوع غير شعري. وهذا ما ترفضه الحداثة).

وفي بواكير التأريخ النظري نعثر على (شعرية) خص بها أرسطو التمثيل[٤٧] بكونه المحاكاة عن طريق الكلام. وانهمك في التمييز بين الأجناس الأدبية ضمن مجال المحاكاة أو رجوعاً اليها. وذلك ما يكمله كتابه في «الخطابة».

وقد ظللت الأجناس الأدبية سداً أمام نشوء تشخيص جمالي جديد للشعرية بفعل روح التقليد وهيمنة الأنواع الكبرى على المنجزات النصية تبعاً لهيمنة الموضوعات الكبرى وما شيده الأدب الكلاسيكي من مآثر خالدة: كان امتحان براعة الأجيال التالية متلخصاً في القدرة على محاكاتها أو احيائها.

وهذا يفسر النزعة الاحيائية في أدبنا العربي التي ارتبطت بالنهضة. ورادفت معنى التجديد بما أنه رد فعل على الركود الأدبي والبعد عن الماضي.

فكان من جراء ذلك أن قام التجديد والنهضة على أسس أحيائية تتمثل نماذج الماضي وتنسج على أشكالها. وتجد براعة النظم والاحياء ضرباً من التجديد والنهضة.

أي أن الشعرية لم تكن إلا شعرية النموذج ذي السطوة الخرافية. ومع الاتجاه إلى الحداثة، والبحث عن سبل جديدة، جرى اطراح الخصائص النموذجية العامة، ودبت الحياة في النصوص ذاتها لتخلق حياتها هي، ولا تكتفي بالامانة الوراثية للماضي.

تبع ذلك ما دعي في نظرية الأدب بوحدة الفنون وزوال الحدود بين الأجناس الأدبية، فصار السؤال عن (شعرية) النص قائماً يتطلب الاجابة التي تأتي من مواقع مختلفة.

من هنا وصفت الشعرية بأنها مفهوم متغير، ليس قاراً أو نهائياً، شأنها في ذلك ـ وهي خصيصة داخلية تتعلق بالنص ـ شأن الحداثة.

يكتشف «فاليري» لاحقاً أن الشعرية اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو بتأليفها شرط أن تكون اللغة فيه هي الجوهر والوسيلة في آن واحد.

لكن العصر الحديث يضع لها مرادفاً جافاً. إنها علم الأدب ـ كما يرى «ياكوبسون» و«رولان بارت». وهي علم موضوعه الشعر (جان كوهين) وقد تسري قوانينها في النثر أيضاً (باختين في دراسته: شعرية دوستويفسكي).

إن وصف النص الشعري بأنه «ما ليس نثرياً» لم يعد وصفاً كافياً. ذلك أن:

١ ـ الشعر ذاته لم يكتف بمفارقة النثر من خلال النظم.

٢ ـ النثر أيضاً لم يعد كلاماً مباشراً يرسل ما ليس شعرياً.

هذا الاقتراب المتقابل، تطلب النظر في جوهر العملية الشعرية والتدقيق في تكون الظاهرة الأدبية.

يعطي الرومانسيون اجابة اخرى. . فهم إذا رفضوا ربط الأدب بالموضوعات الكبرى المقلدة، راحوا يربطون الأدب بالذات ربطاً وثيقاً تنعدم فيه المسافة بين الكاتب وموضوعه.

لقد برزت الذات وامحى الموضوع لأن المنظور تلاشي تماماً. وحين تنبه منظرو الأدب الحديث إلى تفسير الظاهرة الأدبية وجدوا أن الكاتب يحتل أرض النص وفضاءه، ويهيمن عليه دون أن يدع فسحة لرؤية ابنيته. هكذا أقصي الكاتب في الاجراء النقدي ليظهر النص دون احتفاء بما يرسل الينا من معان.

أن الشعرية ـ يقول تودروف ـ لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل. وهي مقاربة للأدب، مجردة وباطنيه معاً، تستنجد لاستنطاق النص الأدبي بوسائل مختلفة[٤٨]. لكن الشعرية في بداياتها. وما دامت مفهوماً متغيراً فإن وصفها أو رصدها ليس إلا محاولة القبض على جوهرها في حالة بين حالتين: ماضية وقادمة. بعد اقصاء المؤلف، صار النص محور الشعرية. انه وحده محك اختبار القوانين الفنية ومصدر التقويم النقدي.

إلا أننا اليوم نشهد عصراً ثالثاً: يفسر الظاهرة الأدبية بأنها جدل بين النص والقارىء. إذ ان للنص وظيفة فنية يؤديها.

لكن للقراءة دور اكتشاف الوظيفة الجمالية التي تكمن وراءها.

القارىء هو: بحدود قراءته: مستقر شعرية النص ومظهرها من القوة إلى الفعل. ومن الكمون إلى التحقيق.

* * *

يضيف قدم الفن الشعري عند العرب أسباباً كثيرة لتفحص شعرية النص. فالفنون المحايثة له (الخطابة ـ السجع ـ المقامات. . .) والعوامل الخارجية الضاغطة على مجاله (القرآن ـ الأحاديث ـ الوصايا ـ التوقيعات ـ الأمثال ـ الحكم) وهي من مجالات الدين والمجتمع، كانت تضطره إلى ابراز سماته المتمحورة في النظم (الوزن ـ القوافي ـ ترتيب المعاني ـ الاغراض الشعرية. . .) فصار النظم مرادفاً للشعرية. وهذا يفسر هيمنة الاتجاه اللفظي على التيار النقدي العربي في مراحله الأولى. فالمعاني مبذولة معروفة والمهارات هي التي ترقى بها إلى مراتب الشعر. ومنذ عبد القاهر الجرجاني اتخذت العلاقة بين المعنى واللفظ شكلاً أكثر عدالة واتزاناً. فقد عاد النقاد بالقراءة إلى علاقة جديدة توفق بين الاشكال والمضامين، وتنبه إلى الأبنية المتولدة من الأداء اللفظي تعبيراً عن معان مؤلفة أو منتظمة. المفارقة هنا أن المعنويين اعادوا للاشكال هيبتها. فلم يحسبوا نظم العلوم أو الدروس الأخلاقية شعراً فالشعر عندهم ليس كلاماً موزوناً مقفى بمعنى اطلاقي.

أما اللفظيون وهم بذور الشكلانية الأولى فقد رأوا الشعرية في البنية السطحية فقط لأن الشعر عندهم قسيم النثر وضده.

وحين تهب علينا رياح المناهج، وتحملها الحداثة عبر نوافذنا وأبوابنا، نعود إلى شعرنا لنتفحص حقيقته وجوهره بهذه المفاهيم الجديدة ـ مع ملاحظة أن جدتها نسبية بحساب فارق الزمن الذي تصل الينا فيه ـ فالأجناس لا تتقاطع ضدياً أو تتحدد منزوية عن بعضها.

والقول بمفهوم كهذا يتطلب نزاعاً وخلافاً كبيرين يبدو أن ايجاد الحل لهما مستحيل احياناً. وهذا يدخل في اعراف القراءة أيضاً.

فالقارىء المتكون بميراث شعري طويل في تاريخ الفن الشعري، ينتظر صفات الشعر اللصيقة باسمه. الشعر: كائن هلامي يصله عبر النموذج الراسخ في الذاكرة المتكونة بدورها كينونة جمعية. وذلك يعطيها ثقلاً مضاعفاً. إنك لا تزيح باطراح النظم شعرية فردية بل تصطدم بذاكرة الجماعة وما تخلقه غريزياً حول نفسها من أسباب البقاء.

إن الاشكال الشعرية المتوارثة تغدو نماذج لها سطوة ذوقية ونفسية واجتماعية. إن لها مضامينها الخاصة وطرق نظمها وجمالياتها، وهذه الشعرية المتحصنة بالزمن وعوامل شعرية اخرى، هي الجدار الذي لا تهدمه أو تجتازه مقترحات الحداثة الا بكثير من التضحيات، اعزها التضحية بالزمن. حيث يتوجب ـ مرة أخرى ـ ان تبدد النظرية الأدبية سنوات جميلة اخرى من عمرها في تقرير وجود العوامل والقوانين الفاعلة داخلياً في النص والمنظمة لعملية ولادته.

ولا بد للمناهج الجديدة ـ وهي تستنير بمنجزات الحداثة نصوصاً ونظريات أن تستحدث آلياتها واجهزة مفاهيمها ومنظومة اصطلاحاتها. ويختلط الأمر عندنا بمهمة اخرى هي العودة إلى نصوص التراث لغرض الممارسة النقدية التطبيقية. فتبدو المهمة النقدية متشعبة الاتجاهات مغتربة عن عصرها وتراثها في آن واحد.

ولعل هذا الاستنتاج يفسر تلك الحماسة للمناهج ويبررها أيضاً. فهي اطواق نجاة لكتاب غرقى في لجج الدعوات التحديثية وسط صخور المحافظة والتقليد وعوائق الاحتذاء والكسل الفكري والفني.

هكذا كانت تتمثل لي محاولات بعض النقاد الحداثويين العرب وهم يجوبون ارجاء «كوكب» التراث وكأنهم عائدون بقطار آينشتاين: ملابسهم عصرية وعقولهم متنورة بالعلوم الحديثة. لكن فارق الزمن النسبي الذي عادوا فيه إلى الماضي يجعلهم غرباء.. عملتهم كلغتهم ليست معروفة (انهم النموذج الحلمي المعاكس لأهل الكهف العائدين من الماضي إلى الحاضر الذي يكرس غربتهم عنه).

إن اكتناه شعرية النص لا تتم بالقسر واسقاط المفاهيم الجاهزة التي تمنحهم اياها المناهج. فالقوانين الخاصة

الفاعلة في النص هي التي تحدد شعريته. وهذا ما أدركه الناقد كمال أبو ديب في كتابه الأخير (في الشعرية) بعد أن غامر بالسفر إلى كوكب التراث من خلال كتبه الثلاثة السابقة: في البنية الايقاعية للشعر العربي - جدلية الخفاء والتجلي - الرؤى المقنعة.

لكنه هذه المرة يرصد الظاهرة الأدبية في جانبها الشعري متسائلاً عن الشعرية العربية. مقترحاً زوايا نظر جديدة، محاولاً أن يطبقها على عدة نصوص تؤدي الآن دور الميدان التطبيقي بعد أن كان النص في الكتب السابقة جوهر النظرية ومولدها احياناً.

والتطبيق فضيلة الكتاب الأولى. فهو يكشف ويحلل. رغم أن الاجتزاء يناقض مهمة النظر إلى الشعرية بكونها (خصيصة علائقية...) وتبقى القراءة ناقصة لأن العلاقات منكشفة بين جزئيات.

فالكاتب يرى أن البحث في الشعرية يهدف إلى «اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة: أي في بنية النص...» وحجته في هذه الاحالة النصية هي أن النص «هو الشيء الوحيد الذي نستطيع اخضاعه للتحليل المتقصي»[٤٩].

والنص لا يعطي بهذه المجتزءات ما تعطيه بنيته الكاملة دون شك. ولكن: لماذا الفجوة - أو مسافة التوتر - هي جوهر الشعرية؟ وكيف تتحقق شعرية النص بمقدار تلك الفجوة التي تحدثها المسافة المتوترة بين الأشياء والمعاني. بين الفنان والآخر. بين النص والمتلقي؟ يعرف أبو ديب الفجوة أو مسافة التوتر بأنها «الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه «ياكوبسون» «نظام الترميز» في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين» الشعرية إذا عند المؤلف هي احدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر. ولذلك فهو يستقصي مستويات تلك الفجوة التي تخلقها المعاني المؤتلفة في البنية دون تجانس معنوي أو ايقاعي أو دلالي.

أي أن شعرية النظم ليست انحرافاً في لغة الشعر عن لغة النثر بل في توليد الفجوات ومسافات التوتر ضمن مكونات النص، وهي قائمة في التضاد المطلق وخلق الشعري عبر خلق الفجوة ومسافة التوتر بين الدلالات المألوفة والرؤية الجديدة في النص.

لا شك أن وراء هذا الاجتهاد النظري في تفسير الشعرية، مراجع كثيرة يبرز بعضها إلى الذهن فوراً كمفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية بين النص والمتلقي.. (نظريات آيزر وياوس) ولكن الكاتب يحيلها إلى هامش صغير آخر الكتاب[٥].

إذن، ما الذي يمنح القصيد خصوصيتها الشعرية إذا نحن استبعدنا مزايا الشعرية القائمة على مفارقة النثر شكلياً (بالوزن والقافية فقط)؟

الاجابة عن هذا السؤال تدخلنا مباشرة إلى اطروحة كمال أبو ديب الذي ينطلق من أن الشعرية «مفهوم متغير عبر التاريخ» ومن كونها «خصيصة نصية لا ميتافيزيقية» وذلك يجعل مهمة الكاتب هي «تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها..».

وقد تطلب ذلك من الكاتب تفادي دراسة الشعرية من خلال منظور الاختلاف. أي من التمييز بين الشعري واللاشعري. وهو أمر نبه اليه تود روف باعتبار أن للشعر والنثر نصيباً مشتركاً هو الأدب. وبعبارات «جان كوهين» في «بنية اللغة الشعرية»: «إن الشعر شأنه شأن النثر خطاب بوجهه المؤلف إلى القارىء. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل».

ومفهوم التواصل لا يفترض اساساً تطابق الفهم بين المرسل والمستقبل. بل يكفي هنا أن تتولد الدلالات في وعي القارىء بما وصل إليه عبر النص أو ما يصل إليه لدواعي النظم والتأليف.

وما دامت الشعرية خصيصة نصية فإن اكتناهها يجري بوعي القارىء الذي يستدل بالعلاقات ولا يستجيب إلى احساسات جمالية تجزىء العمل بالحكم على موضوعه مثلاً بأنه شعري أو لا شعري. أو بوصف مفرداته بالشعرية أو اللاشعرية أو بالحكم على ايقاعه.

الشعرية، إذن، خصيصه علائقية أيضاً.

فالمجاورة بسبب التأليف هي التي تنشىء نمطاً خاطئاً من (العلاقات) بين الكلمات ودلالاتها ضمن جسد النص. وذلك ينقل الحكم على شعرية قصيدة من الاهتداء بموضوعها إلى اكتناه عناصرها. ومن تأمل مفرداتها جزئياً إلى البحث عما يجعل عناصرها ملتمة حول محور واحد رغم اللاانسجام أو اللاتوافق أو اللاتشابه التي يلاحظها القارىء في الشعر الحديث.

فهذا الشرح الذي تحدثه الصورة الشعرية الجديدة على المستوى الدلالي ليس إلا اقتراحاً لشعرية جديدة.

ففي بيتي ستيفن سبندر:

تحت أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح

يرى كمال أبو ديب أن عبارة (التي هي..) تهيء القارىء لعدة اختيارات[٥١] لكن كلمة «جرح» جعلت «العبارة بأكملها تتغير جوهرياً، وتنشأ ضرورة للعودة إلى قراءتها ومعاينتها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح» فهي لا تنتمي - أي العبارة - بهذا المقترح إلا إلى كون الشاعر ورؤياه.

لقد ارتبطت الزهرة بالجرح دلالياً. وكان بالامكان ضمن عملية الاختيار أو الانتقاء أن تلبي العبارة رؤى عالم النبات أو مراقبة الصحفي مثلاً. لكن الخلخلة حصلت باقامة العلاقة بين الزهرة والجرح.

هذه الفاعلية هي التي يسميها كمال أبو ديب: الفجوة أو مسافة التوتر. «الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون. أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين. وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.» ومفهوم الفجوة أو مسافة التوتر «لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه الاساس في التجربة الانسانية كلها»[٥٢]. لكن بنية النص اللغوية تسمح بتجسيد هذه الفجوة.

حدد الكاتب إذن وصف الشعرية لا تعريفها - فهي صعبة الحصر والتحديد نظراً لتغيرها وتجلياتها المتعددة - ثم راح يستقصي الانماط التي تتجلى فيها الشعرية ضمن النص لا سواه.

والكاتب يكرس هنا نزعته النصية التي أكدتها كتبه النقدية السابقة. ان النص هو ميثاق التحقق الوحيد. وان مرجع الاحتكام في تحديد شعرية، أو لا شعرية، أي نص «بدءاً من ليل امرىء القيس حتى ليل رامبو الثلجي الأبيض» هو بنيته أي جسده المتبنين المتخذ شكل القصيدة النهائي وانفتاحها على الايحاءات التي تلتمسها القراءة. غير أن الجديد في هذا الكتاب أن كمال أبو ديب يكسر البنية المغلقة أو المقفلة للنص.

إنه هنا (يفتح) النص عبر بنيته لكثير من التوقعات والاحتمالات التي لا تظهر إلا عبر وعي القارىء نفسه.

وهذا اقتراب منهجي من نظريات القراءة الجديدة التي تلت البنيوية ونحن نعتبر ذلك مرونة وتطويراً وجدلاً صحياً مع المنهج.

المنهج في هذا الكتاب ليس اداة دوغمائية أو طرقاً معروفة الحدود والمسالك. وهذه النقطة تنقلنا إلى تشخيص المراجع التي انصهرت في نص «أبو ديب» النقدي وتم تغييبها لصالح نص الأطروحة القائلة بأن «الشعرية إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر» والقائلة في أمكنة أخرى وبحماسة أشد ان الشعرية «هي» الفجوة أو مسافة التوتر. أي بذوبان الوظيفة والمظهر في كون واحد.

وأبرز المراجع في هذا المفهوم هو اطروحات مدرسة كونستانس الألمانية القائلة بجماليات الاستقبال ونظرية التلقي أو الوقع الجمالي التي تزعمها كل من ياوس وآيزر.

فياوس يزعم أنه قادر على بناء كل تاريخ الأدب على سيرورة الاستقبال وعلى القراءات المتتابعة. ويضع مشكلات الدلالة والمعنى التأريخي داخل حقول القراءة أي الاستقبال.

وهذا المفهوم يجسده مصطلح المسافة الجمالية لدى ياوس: وهي الهوة بين كتابة مؤلف ما: وأفق انتظار القراء.

فالنص اما أن يحقق أفق انتظار القارىء، واما أن يخيب أمله ويصدمه، واما أن يحول أفق انتظاره[٥٣].

وشعرية النص تتحدد في رد الفعل الأخير.

فحيث يستطيع النص (تحويل) أفق انتظار القارىء (وليس

تلبيته أو صدمه فحسب) يصبح عملاً (شعرياً).

ومن الواضح أن (الهوة) يستبدل بها مصطلح (الفجوة) لدى كمال أبو ديب. و(المسافة الجمالية) يستبدل بها مصطلح (مسافة التوتر).

وكانت الاحالة الوحيدة الى المرجع حين اشار الكاتب الى لفظة (الفجوة) التي يستخدمها آيزر ليصف عملية التلقي ثم يقول «عندما يملأ القارىء الفجوات يبدأ التواصل. فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حول علاقة النص ـ القارىء بأكملها».

وهذا الاتكاء على مصطلحات الهوة والفجوة والمسافة الجمالية تعيننا في تشخيص الانتقالة الحادة لدى كمال أبو ديب من البحث عن شعرية النص في انغلاق بنيته إلى البحث عنها في تجسداته التي لا تظهر إلا بالقراءة.

ونعود إلى مثال أبو ديب الذي اختاره من ستيفن سبندر. (فالزهرة التي هي . .) تخذل انتظار القارىء وتحوله إلى دال هو الجرح الذي ألغى المقدمات الأولى كلها: الشجر ـ الأرض ـ والزهرة.

لقد تحولت (أشياء) النص إلى مدلولات جديدة بحكم تحويل انتظار القارىء من وصف أو تعريف للزهرة بأنها. . . (أي شيء مألوف) الى تحديدها بأنها جرح. وذلك يحدث في نص آخر لأدونيس يقول فيها:

لأنني أمشي/ أدركني نعشي

فحركة المشي اليومية العادية تتناقض تناقضاً حاداً مع حركة النعش وادراكه للانسان. أي أن الفجوة نشأت بين (التقريري) ـ المشي ـ و(الايحائي ـ ادراك النعش له.

وثمة سلسلة من الفجوات. يطرحها أبو ديب، كاحتمالات أو اختيارات في وعي القارىء:

فجوة التركيب اللغوي: الجملة الأولى اسمية والثانية فعلية.

وفجوة الدلالة: المشي حياة والنعش جمود.

وهكذا يفيض اللاشعري: المشي، بكل ما هو شعري داع للتأمل: الموت.

* * *

هل تنبع شعرية النص من داخله فقط، داخل بنيته المنغلقة؟ أم من تجسداته في وعي قارئه المتسلل إلى وعي كاتبه أيضاً؟ إذا كان المؤلف لا يجيب بوضوح فإن اجاباته تتركز حول ما هو جمالي. ونحن نعلم أن النص يؤدي وظيفة فنية. أما الجانب الجمالي فهو مرهون بفعل القراءة ونشاطها. ولهذا يلفت الكاتب نظرنا إلى العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب في النص. وإلى العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية. فعلى مستوى الأبنية تتحقق شعرية النص وتتفجر كلما انعدم التطابق بين بنيته السطحية وبنيته العميقة. بينما تنعدم الشعرية كلما كان التطابق مطلقاً بين البنيتين.

وفي جدلية الحضور والغياب يرى المؤلف[٥٤] «أن كل تكوين شعري هو بلورة لعنصر من بين عدد لا نهائي من العناصر الممكنة. . . وما يتحقق يصبح حضوراً، أما ما يظل ممكناً فإنه غيّاب». والفاصل بين التحقق والامكان يحدده محوراً الانتقاء والتأليف (باصطلاح ياكوبسون) فيظل ماليس منتقى ماثلاً في حيز الامكان وحاضراً رغم غيابه في عملية التأليف. وهذا المفهوم يحيل أيضاً إلى مرجع محدد في أدبيات القراءة ومناهجها الجديدة. حيث يكون القارىء موكلاً باكمال فراغ النص واعادة انتاج معانيه احتكاماً إلى بياضه وإلى ما لم يظهر. أو بتعبير ماشيري: ما لا يقوله النص أو لا شعوره.

يشير آيزر وهو يتحدث عن القارىء الضمني (أي المتموضع في النص) إلى أن «التوتر ينتج عن الفارق بين أناي كقارىء، والأنا الآخر المختلف جداً الذي يهتم بأداء الفواتير واصلاح أنبوب الماء. .»[٥٥]. يصبح واضحاً الآن حاجة المصطلح الجديد إلى فضائه. فالقراءة وحدها هي التي تجعل الفجوة أو مسافة التوتر متحققة رغم أنها ممكنة بدون القراءة. ولكن كمال أبو ديب رغم انفتاح منهجه ومرونته في هذا الكتاب لم يسم المرجع كي لا يجر قارئه إلى المنحى المنهجي الجديد المتعين في صلب النظريات التالية للبنيوية والمعترضة عليها والمتقاطعة معها.

لقد تحصل لنا من تحديد المرجع أن مصطلح الفجوة أو مسافة التوتر وكذلك مفهومها: محور عن نظريات

الاستقبال التي ترى أن شعرية النص كامنة في جدل النص ـ القارىء. وكثير من آليات المنهج في كتاب أبو ديب لا تحقق فاعليتها ونتائجها الا احتكاماً للقراءة المتعددة التي لا تقبلها البنيوية تبعاً لنكرانها انفتاح النص على تعدد القراءات.

إن مصطلحي أبو ديب متلازمان. فالفجوة لا تفي وحدها بالغرض ما لم يتحقق معها توتر مختلف الحدة. لذا فهو يستخدم المصطلحين دون حرف عطف. ويرى أن للفجوة مسافة التوتر تجليات متعددة يمكن تحديدها بتنميطها (وضعها في أنماط).

ولعل أبرز أنماطها هي: الايقاعية، والتركيبية، والدلالية، والتصورية، والموقفية.

وفي كل من تلك الأنماط يتابع المؤلف تصورات جديدة مشفوعة بالتطبيقات الشعرية.

وجوهر الفجوة ومسافة التوتر لا تتغير في تلك الأنماط. إذ ينخلق التوتر بايراد ما ليس متوقعاً أو منتظراً.

وهنا تبرز قدرات الكاتب الاستقرائية ووضوح منهجيته واستقرارها. يضاف إلى ذلك شمولية رؤيته النقدية. فهو يناقش موضوعات فنية وفكرية شديدة الأهمية ناظراً إليها بمقياس الشعرية المقترح: الفجوة: مسافة التوتر.

هكذا يناقش قصيدة النثر ضمن معطيات جديدة تقترح شعريتها. ويقف عند مفهوم الصورة الشعرية والصلة بالتراث وقضية الايقاع والتداخل النصي (التناص) واستخدام الأسطورة وأفكار الثورة والتصوف ومشكلة التلقي الشعري ودور الشعر في اضاءة المألوف اليومي... وسواها من الموضوعات الحيوية مسترشداً على الدوام بمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، معترفاً بأن هذا المفهوم الذي يقدمه ليس إلا اجابة مبدئية ـ متطورة قابلة لأن تصبح صيغة «أكثر نشذيباً وأشد غوراً وأسمى قدرة على التعبير وأناقه الانسباك واخلاصاً لشعرية الشعر». وهذه الدعوة تغرينا بطرح تحفظات أولية. فالكاتب يلجأ تطبيقياً إلى التجزيئية أي اقتلاع جزئيات نصوص التدليل على أفكار أو اطروحات.

وهذا يناقض اعتقاده بكلية النص الشعري.

كما أن الكاتب يؤيد تغير مفهوم الشعرية، ثم يطرح مفهومه المحدد لها مبرراً ذلك بأن اطلاقية مصطلحه لا تتناقض مع نسبية الشعرية لأن التغير في مفهوم الشعرية عبر التاريخ يخص طبيعة مسافة التوتر التي تتغير من عصر إلى عصر «ولا يعني ذلك وجود شعر قائم على مسافة التوتر وشعر لا يقوم عليها».

وهذا يعارض الحداثة القائمة على المغايرة ورفض الاشكال القديمة جذرياً.

أخيراً.

إن مفهوم الشعرية يدخل في تحديدات ميتافيزيقية يرفضها الكاتب نفسه في بداية الكتاب.

فليس معقولاً تصور شعرية يصفها الكاتب في الصفحات الأخيرة انشائياً بأنها: «نزوع الانسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الاسمى في عالمه وفي ذاته...»[٥٦].

أو الشعرية: هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الانسان والعالم.. الحضارة وسموها وعظمتها... المجتمع وصراعاته... إلا يدخل هذا الكلام الانشائي في باب الحماسة التبشيرية! ويناقض علمية الاستقراء والاستنتاج اللذين انتظما جهد كمال أبو ديب في كتابه المهم عن الشعرية؟

○ خاتمة

يمكننا بعد أن مزجنا الرؤية بمراجعة المقترحات المقدمة عينات لمشروعات التحديث في النقد الشعري العربي، أن نصف النزوع التحديثي بأنه تأصيلي، منفتح، منشغل بالتنظير أكثر من الممارسة. انه يتجه إلى الماضي لتأصيل المصطلح وتكريس المفهوم الذي يكون قد تشكل عادة بفعل النظريات أو المناهج الغربية التي يفرضها القول بالحداثة الشعرية ذاتها.

والنزوع إلى (التأصيل) خطوة أكثر قرباً من النظرية النقدية الخاصة، من النزوع إلى السياق التاريخي المقارن الذي اتسم به النقد السابق لحداثة العقود الأخيرة من هذا القرن. وذلك يضع الناقد في لب التراث النقدي يقرأه قراءة غير

مبرأة، بعبارة التوسير، أي أنه يأتي إلى هذا التراث النقدي ليأخذ منه (أو يضفي عليه) ما يريد أن يعزز النظرية الحديثة أي أنه يبحث عن تراثه الخاص.

إنه يحاول اعطاء الحداثة النقدية عمقاً في التراث النقدي، لكنه ـ في الاجراءات ـ ينطلق من منهج الحداثة المتكاملة التي تشمل الحياة كلها.

وإذا كان ثمة أمل ما في مواصلة اكتشاف طرق الحداثة النقدية، وصياغة نظرية نقد شعري عربية، فإن ذلك مرهون في الوقت نفسه بالانفتاح على الاجناس الأدبية والأنواع الشعرية ومحاولة الاحاطة بالحداثة الشعرية بقوانين القصيدة لا قوانين النوع الموروث.

وهذا سيمنح الحداثة النقدية صفة الاكتشاف، فلا تقبع الكتابة النقدية وراء النص الشعري، ولا تنقطع عنه بمسافة طويلة. إن الكتابة النقدية الحديثة، بقراءتها الجدلية الكاشفة، سوف ترسم ملامح الحداثة النقدية التي لا نختلف حول ضرورتها مهما اختلفنا حول درجتها ونوعها.

الهوامش:

(١) الممارسة النقدية كما تلخصها يمنى العيد: نشاط فكري يشتغل على الأدب موضوعاً له.. هدفه انتاج معرفة في ذلك الموضوع. (في معرفة النص ـ ص ٩ ـ ١٠ ـ منشورات دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٨٥).

ويراجع: الممارسة النقدية ـ بيلنسكي ـ ترجمة د. فؤاد مرعي ـ مالك صقور ـ دار الحداثة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٢.

(٢) تيري ايجلتون ـ الماركسية والنقد الأدبي ـ تقديم وترجمة: جابر عصفور مجلة فصول ـ القاهرة ـ المجلد الخامس ـ العدد الثالث ـ ١٩٨٥ ـ ص ٣١.

(٣) لوي التوسير ـ البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر ـ تقديم وترجمة: فريال جبوري غزول ـ المصدر السابق نفسه ـ ص ٤٥.

(٤) حوار مع جوليا كريستيفا ـ اجراه فؤاد أبو منصور ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ـ بيروت ـ العدد ١٨ ـ ١٩ ـ شباط آذار ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٢٦.

(٥) شكري المبخوت ـ الأدب والمدرسة ـ مجلة عيون المقالات ـ الدار البيضاء ـ العدد ١١ ـ ١٩٨٨ ـ ص ٩٠.

(٦) ريفاتير ـ سيمائيات الشعر ـ محمود منقذ ـ مجلة شؤون أدبية ـ الشارقة ـ العدد ٣ ـ ١٩٨٧ ـ ص ٣٠٨.

(٧) الجرجاني ـ دلائل الاعجاز ـ طبعة دار المعرفة ـ بيروت ـ ١٩٧٨ ـ ص ٢٠٣، وقارن قول الجرجاني في معنى المعنى بقول ميشيل فوكو: «فالمعنى الذي ندركه والذي يتجلى مباشرة، قد لا يكون في الحقيقة إلا معنى أضعف يخفي معنى آخر ويغلفه، لكنه ينقله بالرغم من كل شيء. بحيث يكون هذا المعنى هو المعنى الأقوى المضمر في ذات الوقت.» ص ٦٧ ـ نظام الخطاب وإرادة المعرفة ـ ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي ـ دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٥.

(٨) الجرجاني ـ أسرار البلاغة ـ تحقيق هـ. ريتر ـ طبعة بالأوفست مكتبة المثنى ـ بغداد ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩ ـ ص ١٢٦.

(٩) نفسه ـ ص ١٢٦.

(١٠) نفسه ـ ١٢٨.

(١١) نفسه ـ ١٣٣.

١٢ ـ نفسه ـ ١٣٣.

(١٣) أمبرتو إيكو ـ المرسلة الشعرية ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ـ بيروت ـ العدد ١٨ ـ ١٩ ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٠٢.

(١٤) وليم راي ـ المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ـ ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ـ دار المأمون ـ بغداد ـ ١٩٨٧ ـ ص ١٣ ـ ١٤.

(١٥) هنري لوفيفر ـ ما الحداثة؟ ـ ترجمة كاظم جهاد ـ دار ابن رشد ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ ـ ص ٤٤.

(١٦) الحداثة ـ تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفرلن ـ ترجمة مؤيد حسن فوزي ـ دار المأمون ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ ص ٢٩.

(١٧) عبد الله الغذامي ـ تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ ص ١١.

(١٨) نفسه ـ ص ١٣.

(١٩) نفسه ـ ص ٨٠ ـ ٨١.

(٢٠) محمد مندور ـ فن الشعر ـ المكتبة الثقافية ـ ١٢ ـ القاهرة ـ د. ت ـ ص ٣.

(٢١) من هذه الكتب:

ـ هنري رياض: محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ والنهضة السودانية ـ الخرطوم ـ ط ٢ ـ بيروت ١٩٦٧.

ـ غالي شكري: محمد مندور الناقد والمنهج ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨١.

ـ محمد برادة ـ محمد مندور وتنظير النقد العربي ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٧٩.

بينما انتبه جابر عصفور إلى أهمية هذا الكتيب: انظر مقالته: نقد الشعر عند مندور ـ مجلة عيون المقالات ـ الدار البيضاء ـ العدد ١١ ـ ١٩٨٨ ـ ص ٩٤ وما بعدها.

(٢٢) محمد مندور ـ فن الشعر ـ ص ٧.

(٢٣) نفسه ـ ٤٦.

(٢٤) نفسه ـ ٢٢.

(٢٥) محمد مندور ـ النقد والنقاد المعاصرون ـ دار القلم ـ بيروت ـ د. ت ـ ص ٦١.

(٢٦) نفسه ـ ١٧٩.

(٢٧) محمد مندور ـ في الميزان الجديد ـ مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ د. ت ـ ص ١٢٩ ـ و ١٣٧ ـ. والنقد والنقاد المعاصرون: ص ١٧٦.

(٢٨) في الميزان الجديد ـ ص ١١.

(٢٩) نفسه ـ ص ٥٠.

(٣٠) نفسه ـ ٩٢.

(٣١) محمد مندور ـ في الأدب والنقد ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ ط ٥ ـ د.ت ـ ص ٢٤.

(٣٢) نفسه ـ ٢٥.

(٣٣) النقد والنقاد المعاصرون ـ ص ١٤٧ ـ ١٥٠ ـ ويعني مندور بشعر القصائد: الشعر الغنائي. يراجع فن الشعر ـ ص ١٢٠.

(٣٤) جابر عصفور ـ مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي ـ ط ٢ ـ

دار التنوير - بيروت - ١٩٨٢ - ص ٥.
(٣٥) نفسه - ٩.
(٣٦) نفسه - ١٠.
(٣٧) نفسه - ١٩.
(٣٨) نفسه - ٤٥.
(٣٩) نفسه - ٣٠.
(٤٠) نفسه - ٢٩.
(٤١) نفسه - ٦٩.
(٤٢) نفسه - ٨١.
(٤٣) نفسه - ٨٢.
(٤٤) نفسه - ٨٥.
(٤٥) نفسه - ١٣٥.
(٤٦) كمال أبو ديب - في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط ١ - ١٩٨٧.
(٤٧) تودوروف - الشعرية - ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٧ - ص ١٢.
(٤٨) نفسه - ٢٣.
(٤٩) كمال أبو ديب - في الشعرية - ص ١٤.
(٥٠) نفسه: ينظر الهامش ٩٣ - ص ١٥٥.
(٥١) نفسه: ص ٢٦ وما بعدها.
(٥٢) نفسه - ص ٢٠.
(٥٣) رشيد بنحدو - مدخل إلى جمالية التلقي - مجلة آفاق - الرباط - العدد ٦ - ١٩٨٧ - ص ١٢ - وتأملات في نظرية ياوس للكاتب نفسه في عدد آفاق المذكور - ص ٥٣ وما بعدها.
وحسين الواد - في مناهج الدراسات الأدبية - منشورات الجامعة - الدار البيضاء - ١٩٨٤ - ص ٥٢ وما بعدها - وبييرزيما: جمالية الاستقبال الثقافي - ترجمة الحسناوي مصطفى - أنوال ١٩٨٦/٣/٨. وفاضل ثامر - سلطة النص أم سلطة القراءة - مجلة الأقلام - ١ - ١٩٨٨
(٥٤) أبو ديب - في الشعرية - ص ١٠٦.
(٥٥) وولفغانغ آيزر - فعل القراءة - تقديم وترجمة - أحدم المديني - عدد (آفاق) المذكور آنفاً - ص ٣١ وكتاب وليم راي - المعنى الأدبي - ص ٤٣
(٥٦) أبو ديب - في الشعرية - ص ١٤٣.

الاتجاهات الفكرية والجمالية للقصيدة العربية الحديثة

(النموذج اللبناني)

الدكتور منيف موسى
(لبنان)

مسألة الشعر في أس مشكلاتها الإبداعية والنقدية هي مسألة اللغة: كتابة وغناء. ذاك أن الشعر الذي في مداه البعيد الشعر/السحر، هو - تالياً - النغم/الانشاد. أي الإيقاع/الوزن، يلزمه في تقييده اللفظة/اللغة أي الصورة/الفكرة، لتتلاقى أجزاء القصيدة/الشعر في إطار المبنى والمضمون، أو ما عبر عنه ابن رشيق بقوله: «اللفظ جسم وروحه المعنى... فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه»[١]. من هنا ندرك أن اللغة تمثل الحيز الأهم في العملية الشعرية، لا في قوالبها الجامدة، وإنما في تخيّر الألفاظ الملائمة للحال الشعرية التي تعبر بطريقة ما عن الحال الشعورية التي تسمى في بعض أوجه نظرية الأدب والنقد بـ «التجربة الشعرية».

وإذا كان الإنسان قد غنى قبل أن لغا، فإن الغناء هو البدايات الشعرية الأولى لأنه تعبير عن النفس، «والنفس لحن» و «يتم الشعر عندما تذوب الأنشودة والرؤيا في لذة مبهمة النشيد»[٢] وعندما يقترن اللحن بالكلمة يصدع الإيقاع المتناغم بين الوزن واللفظة ذاك أن «الألفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديداً رفيعاً عجيباً ضرورياً فتعبر الألفاظ عما نفحها به الشاعر، ويدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه إلى فكره الخلاق فتثمر فيه»[٣].

هذا الكلام يساق - ضرورة - في سبيل الحديث عن القصيدة العربية الحديثة في مختلف مناحيها ومبانيها وتياراتها واتجاهاتها. لأن المقولة النقدية العربية القديمة «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[٤] والمعدلة بالمقولة التالية: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة... لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل..»[٥] يكاد يقتنصها ذوو التنظير الشعري العربي الحديث المبني على مقولات مسترفدة أو مفادة من تراثات قديمة أو حديثة ترسخت فيها بنى المجتمعات/الدول. بينما لا يزال الشاعر العربي والناقد العربي في حال من التفسخ، ذاك أن الشاعر العربي الحديث ليس مؤثراً في حركة الشعر العالمي بل هو متأثر بها ناسخ عنها، وإن شخصيته - على تفاوت - لم تتبلور بعد، ولا يزال يبحث عن محاولة يركز بها هذه الشخصية، وهذا عائد إلى التفسخ الذي لا يزال يصيب جسم الشخصانية العربية وذهنيتها[٦].

والقصيدة العربية عبر تطورها خاضعة لبمدأ القبول والرفض منذ الوليد بن يزيد الخليفة الشاعر (٨٨ - ١٢٦ هـ - ٧٠٧ - ٧٤٤ م) إلى يومنا هذا، وإذا كانت القصيدة العربية قد تعرضت لهزات تغيّر في العصور القديمة

نتيجة شعوبية أو درجة (Mode) أو طفرة، فإنها في العصر الحديث قد تعرضت لهزات نتيجة تغير في بنى المجتمع العربي ولا سيما على صعيد الاحتكاك الحضاري ـ الثقافي في نهج الحياة والنظم السياسية والصراعات الاجتماعية.

يتحصل لدينا من مراجعة «بانورامية» لديوان الشعر العربي النهضوي والحديث أن الشعر قد مر في ثلاثة أدوار: اتباعي، ومخضرم، ومتحرر. أما الدور الأول فيتمثل بدواوين نقولا الترك واليازجيين واضرابهم. وأما الدور الثاني فيتمثل بدواوين محمود سامي البارودي وشوقي والرصافي وبعض ديوان خليل مطران ومن دار في فلكهم، وفي هذه الأجواء نجد القليل الذي فارق نسق الاتباعية، منه مثلاً، محاولة رزق الله حسون في «النفثات» (١٨٦٧) وفي «أشعر الشعر» (١٨٧٠) التي لم تترسخ ولم تستكمل لتشكل زياً أدبياً. إنما العلامات الفارقة فقد كانت عند خليل مطران في وجدانياته، والأخطل الصغير في غنائياته، وبدوي الجبل ـ على الرغم من ديباجته البحترية المتنبئية ـ في وطنياته وجماهيرياته، لينعقد لواء التجديد فيما بعد ـ مواكبة مع المخضرمين ـ لجماعة الديوان، وجماعة المهاجر وجماعة أبولو وأشياعهم، ليتسلم الراية من ثم شعراء الرومنطيقية والرمزية والعربيتين، في مرحلة ما بيخ الحربين العالميتين، وهذه البواكير والتبدلات الجزئية لم تحول الشعر تحويلاً إلى مصب آخر إلى أن وقع التحول العارم في المهجر وتحققت فيه ثورة لم يقم مثيلها منذ القرن الثالث للهجرة بل إن ثورة القرن الثالث التي نوعت ضمن اطار التقليد أجهضت وانتهت إلى نيوكلاسيكية، بينما قيض للمهاجرين بفضل البعد المكاني والموروث الثقافي الغريب أن ينطلقوا من خارج الموروث الأدبي عند العرب، وأن ينتهوا في ردتهم إلى مقاييس مغايرة لمقاييسه، وفي نتاجهم إلى نوع مفارق لنوعه، وإذا جاز تيسيراً لا الزاماً، أن نصنف هذا النتاج في مذهب بعينه رأينا فيه جماع الخصائص التي تتميز بها الرومنطيقية في الغرب من حيث هي ردة بوجه الطقوس الاتباعية الكلاسيكية، ومن حيث هي إيجابية فاعلة نامية وبناءة بورجوازية مثقلة بمبادىء الثورة الفرنسية، ممزقة في ازدواجها بين الواقع والمثال، غنائية وجدانية محورها «الأنا» وموضوعها الكون استحال أحوالاً روحية وفكرية، نشيدها في الطبيعة بهاءً وفرحاً وتجدداً وبكارة ونقاء، وفي الذات: حباً وحنيناً وصبوة واغتراباً وطفولة وذكريات ووطناً وأحلاماً. وفي الاجتماع والأخلاق: تهديماً للاقطاع والاستبداد والتمايز وتوقاً إلى العدالة والسعادة والحرية والمساواة وتكامل الخير والشر. وفي مضارب الغيبية: فردية موصولة بالكون والروح الكلي الساري في جوهره، وانحلال المتناقضات في الوحدة، واحتواء الجزء خصائص الكل وفردية ساعية بذاتها الصغرى إلى ذاتها الكبرى في نشوة الحلول الصوفي؛ وفي الشكل الفني: تحرراً مطلقاً قاعدته الاخلاص الأعمق الذي لا قاعدة له، ونغمه عديل أنغام النفس في هنيهات إشراقها المبدع(٧).

وإذا كنا في أجواء: «الشفق الباكي» لأحمد زكي أبو شادي «والقفص المهجور والعوسجة الملتهبة» ليوسف غصوب، و«أغاني الكوخ» لمحمود حسن اسماعيل، و«الملاح التائه» لعلي محمود طه، و«وراء الغمام» لابراهيم ناجي، «وأفاعي الفردوس» لالياس أبو شبكة، و«رندلى» لسعيد عقل وشعر شعراء المهاجر، إذ بطبول الحرب تقرع في مطولات من قبيل الملاحم مع بولس سلامة (ملحمة عيد الغدير، وملحمة عيد الرياض) وفكتور البستاني (ملحمة بطل الجزيرة) وأحمد محرم (الألياذة الإسلامية) بمعناها الحصري، يطل بدر شاكر السياب وبلند الحيدري يأتسيان بالياس أبو شبكة، وأحمد عبدالمعطي حجازي يحذو حذو علي محمود طه، وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، ومثله صلاح عبدالصبور ومحمد الفيتوري ويكتب أدونيس قصيدتيه الطويلتين: «دليلة» (١٩٥٠) و«قالت الأرض» (١٩٥٤) مترسماً خطى سعيد عقل في «المجدلية» (١٩٣٧) و«قدموس» (١٩٤٤)، ويطالعنا يوسف الخال بمسرحيته الشعرية «هيروديا» (١٩٥٤) مفيداً من تجربة سعيد عقل في مسرحيته الشعرية «بنت يفتاح» (١٩٣٥) وكلتاهما مقتبستان من «الكتاب المقدس» وفي هذه الأجواء ينفح نزار قباني الشعر العربي الحديث بقصائد مترفة أنيقة ذات ألوان وعطور من خلال ديوانيه: «قالت لي السمراء» (١٩٤٤) و«طفولة نهد»

(١٩٤٨) وتكر لاحقاً سبحة كلماته قوارير طيب على برجوازية عربية متأنقة فيها من مناخات عواصم أوروبة نفحات ولفحات.

وفي كل ما لنا من تليد وطارف في الشعر وبضاعته وعدته وفنونه وأغراضه فقد كان للأوائل ركائز ثابتة وقف عليها الأواخر، فإذا الأرض الشعرية العربية - على الرغم من ترجحها بين تأصيل الأصول وإنماء المتحول المتغير الذي هو رواء الحداثة وجدتها[٨] - تتنسم رياح التجديد شرقية صوفية من تراثية وحدثية، وغربية مادية من ثقافة وتفوق حضاري - كان في نظر المنورين المهلمين من الأسباب التي قهرت الشرق في تاريخه النهضوي والحديث - يتمثل بالتقاء الشرق بالغرب على الأرض اللبنانية في نفس موزعة بين رؤية حسية وأولية لعالم هو موروثات الشرق وحنين الفكر المربي من قبل الغرب.

أما على الصعيد الاثني فإن النفس اللبنانية موزعة بين القلب والتعل. فهناك عقدة الروح الشرقية التي هي صوفية دينية وصوفية وثنية وعقدة الروح الغربية التي هي روحية جذرية وجذرية مادية[٩]. من هنا كان النموذج اللبناني في حركة الشعر الحديث يمثل الاستجابة الممتازة لروح العصر، فإذا كان شعراء مرحلة ما بين الحربين العالميتين قد استجابوا لمعطيات التجديد الغربية متمثلة في شعر شعراء الرومنطيقية والرمزية على صعيد الفنية (التكنيك) وصعيد المضمون، وما رافقهما من أجواء ضبابية وسوداء يائسة وسأم (spleen) بودليري كما عند يوسف غصوب (مجموعته الكاملة) والياس أبو شبكة (أفاعي الفردوس (وميشال بشير (غروب) وسليم حيدر (آفاق) وصلاح لبكي (سأم) على الرغم من فسحات الانقشاع الملونة من رمزية وبرناسية كما عند: صلاح الأسير (الواحة) ورشدي المعلوف (أول الربيع) وأمين نخلة (دفتر الغزل وليالي الرقمتين) وسعيد عقل (رندلى) راح بعض شعراء العرب من رعيل ما بعد الحرب العالمية الثانية يتابع الشوط نفسه، نذكر على سبيل المثال: عبدالباسط الصوفي (أبيات ريفية) وأنور العطار (في مجمل شعره) وجوزف نجيم (جسد، تخت، بنات) وعلي شلق (تلفت اليمام) وجورج غانم (في مجمل أعماله).

وإذا كان نيوكلاسيكو العرب قد اهتموا بفخامة اللفظ وفنية البيت الشعري وتطلعوا إلى لغة فوق بشرية مقدسة، والرومنطيقيون هربوا إلى الارتقاء الروحي والجمالي في لغة تعبير أثيرية وتعلقوا بلغة ضد بشرية سرية، والرمزيون استوحوا اللفظ الإيحائي واللغة المترفة الأنيقة، فإن الحداثيين بحثوا عن لغة تقتحم المجتمع وتهدمه «الهدم الحيوي المقدس» (أنسي الحاج في ديوانه الأول) «لن» (١٩٦٠) لتبني مجتمعاً جديداً، وأرادوا هذه اللغة عارية (أدونيس، أوراق في الريح) أو لغة بكرا (خليل حاوي - نهر الرماد - الناي والريح - بيادر الجوع)، وهذه الحركة ترسمت تمرداً شعرياً اجتماعياً. وقد يكون مفاداً من قول لأندريه بريتون (A. Breton) «حين يتعلق الأمر بالتمرد ينبغي ألا يحتاج أحد منا إلى أسلاف»[١٠]. وهكذا لم يبق أمام المتمردين الشباب المتحدرين من أسر فقيرة أو متواضعة أو من طبقة متوسطة إلا الانقضاض على حرم اللغة. فكانت ثورة الحداثة الشعرية بامتياز في وقت ما زالت المجتمعات العربية تعاني تخلفاً ثقافياً مدقعاً، فأنزلوا العربية من متحفها الالهي المهيب إلى مدينة الناس. لقد التحموا بالمجتمع ليقتحموه. همّ الحداثة الالتحام من الاقتحام. وفي هذا السياق ترتسم جهود الحداثة العربية في ثلاثة أبعاد نمثلها في:

- بدر شاكر السياب والبحث عن النبوءة.
- خليل حاوي والانطلاق من الفطرة.
- أدونيس والكشف عن المجهول[١١].

كما نمثلها بمقدمة ديوان لويس عوض «بلوتولاند وقصائد أخرى» (١٩٤٧) وشعره والمقدمة بعنوان «حطموا عمود الشعر»[١٢]. حيث أكد أن الشعر العربي قد مات. وجاءت لتردفها مقدمة ديوان «شظايا ورماد» (١٩٤٩) لنازك الملائكة[١٣]. وما ذهب إليه يوسف الخال في مقدمة «هيروديا»[١٤]. وما نظره أدونيس في «محاولة تعريف الشعر الحديث»[١٥] وأورخان ميسر في ديوانه «سريال» (ط. ١٩٧٩)[١٦].

غير أن الحداثة العربية التي بدأت نضالها الجدي في أوساط الأربعينات من هذا القرن، لم يتعد طوافها المثمر

حدود العام ١٩٧٥ أو بعده بقليل، وفي هـذا الزمن رافقت حركة النقد الحداثوي الشعر تقومه وتبحث معه عن «لقيات» (Trouvailles) جـديـدة مفقــودة، فكـان إلى جنب دواوين شعراء الحداثة دراسات نقدية تحمل هم الرحلة النضـالي، نذكر من هذه الدراسـات: «البحث عن الجذور» (١٩٦٠) لخالدة سعيد، و «الحرية والطوفان» (١٩٦٠) لجبرا إبراهيم جبرا، و «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) لنازك الملائكة، و «الفتـرة الحـرجـة» (١٩٦٥) لـريـاض نجيب الـريس، و «نظرية الفن المتجدد» (١٩٧١) لعز الدين الأمين، و «في البنية الايقاعية للشعر العـربي» (١٩٧٤) لكمال أبـو ديب، و «العنقاء الجديدة» (١٩٧٧) لغالي شكري و «الحداثة في الشعر» (١٩٧٨) ليوسف الخال، و «رؤيا العصـر الغاضب» (١٩٨٢) لماجد صالح السامرائي.

والشعـر العربي الحـديث في مجمـل حـركتـه ينمـو في أوساط برجوازية صغيرة تحاول أن تجد مركزها الاجتمـاعي والثقافي وسط صراع المتناقضات على الأرض العربية التي كان لبنان أخصب مناخ لها لما تعاوره من الحدثان وصنوف النـاس والثقافـات بحكم انفتاحـه الاستراتيجي على شـرق وغرب، كان عليه ـ تالياً ـ أن يقيم مصالحـة بين المنجزات الحضارية الغـربية وروح الـذهنية الشـرقية العـربية وشعـار المرحلة إذ ذاك «كل مـا هو افـرنجي برنجي» ليبلغ الشعـر موافقة بين الفطرة والعصر والذات واللغة ليكون شعراً ممثلاً لتصورنا وشعـورنا، وإن كـان مفرغـاً في قوالب الأقـدمين محتـذياً مـذاهبهم اللفظيـة[١٧] لتبلغ اللغة العـربيـة أقصى درجـات الصفاء البـلاغي والنقاء الجمـالي مع الـرمـزيين، والدرجات الأيديولوجية المشبعة بروح التحـرر الغربي مـع الرومنطيقيين إذ الشاعر «تاريخ عصره ملحّناً»[١٨].

ولا تتأخر الحداثة العـربية لتنتفض وتقـود معركـة البعث الحضـاري بعد ضيـاع العرب وسقـوط نهضتهم بعـد نكبـة فـلسـطـين (١٩٤٨) فـكـانـت دعـوة مـجـلة «شـعـر» والمحاضرة/البيـان لصاحبهـا يوسف الخـال (١٩٥٧) التي بعنـوان «مستقبل الشعـر في لبنان»[١٩] فجـاء خليل حـاوي شاعر البعث الحضاري يعلن موت الإنسان العربي المهزوم ويبشر بولادة جيل عربي جديد بالعصر الجديد الناهض من أكفان الضياع والمتاهات الحضـارية الـزائفة، وقيـام ميشال سليمان مترجحاً بين محلية مـآسي الإنسان وعـالميته، وإذا كـانت نكسـة حـزيـران ١٩٦٧ قـد حمّلت الشعـر العـربي الحديث غنائية جنائزية فقد أطلقت هذه المـرحلة في لبنان شعراً سمي «شعر الجنوب اللبناني» الذي ترجـح في صداه بين هموم الجنوب اللبناني والحرب الأهلية حيث خيف على ضيـاع الجنوب والـوطن معـاً دون أن ينسى همـوم العـرب ومشكلاتهم، والشعر بين هـذاك وهذا يتـوكأ على تـطلعات ميتافيزيكية يوسف الخال (البئر المهجورة ١٩٥٨) وسريالية وجـودية أنسي الحـاج «لن» (١٩٦٠) والـرأس المقـطوع، (١٩٦٣) وماضي الأيام الآتية (١٩٦٥)، وشوقي أبي شقرا: (في كل أعماله) وعصام محفوظ (في كل أعماله) وفؤاد رفقة (في كل أعماله). وفي غمرة الاصطراع الفكري والسياسي والاجتمـاعي والثقافي والحضـاري، لم يعدم لبنـان شعراء تتردد في أشعـارهم هموم الوطن وطموحاته على ترف شعري وتأنق في اللفظ والتعبير، مشكلين تياراً جمالياً متفرداً مميزاً: جورج غانم، وجوزف صايغ ورياض فاخوري.

والشعـر العـربي الحـديث في أيـديـولـوجيتـه وسمـاتـه السيكولوجية حقق ثورة على الشكل والمضمون التقليديين، فكانت ثورة فنية غير أنهـا بطبيعـة الحال ليست مستقلة عن تحولات جذرية في الواقع الاجتماعي انعكست عن الواقع الثقـافي، وكان الشعـر إحـدى سـاحـاتهـا الـرئيسيـة، ومن المثقفين من أبناء البورجوازية الصغيرة الريفية انبثقت ظاهرة الشعـر العـربي الحـديث، فمعـظم رواده مـن أصـول بورجوازية[٢٠] وقد ترافق ذلك مع حدوث تغييرات في بنى المجتمعـات العربيـة وتركيبـاتهـا السيـاسيـة والاجتمـاعيـة والاقتصادية، ومـا رافق هذه التغييـرات من أحداث عـالمية ومحلية أثرت سلباً أو إيجاباً في بنية الإنسان العربي الذهنية ولا سيما الشاعر الحديث، من هنا كانت المواقف الفكريـة الأيـديولوجية في بنيـة الحداثـة الشعـريـة العـربيـة شكـلاً ومضموناً. زد على ذلك المناحي الجمـالية في أنـاقة هـذه الحداثة، وأن شعراء لبنان المعنيين في هذا البحث هم أيضاً من أولئك الرواد الحداثيين، وهم ـ تالياً ـ بعض من ضمير لبنان وتطلعاته.

ونحن على مشارف بضع سنوات من أقوال القرن العشرين، ما الذي نستطيع تبينه من «الاتجاهات الكفرية والجمالية للقصيدة العربية الحديثة؟».

إن الثورة الشعرية العربية الحديثة في لبناخ «لم تتخذ اتجاهاً واحداً أيديولوجياً على صعيد المحتوى مع أنها اتخذت اتجاهاً واحداً على صعيد الشكل وحطمت السياق التقليدي للقصيدة من حيث الأوزان والقافية ونحن لا نستطيع درس التيارات أو الاتجاهات الفكرية والجمالية في الشعر العربي الحديث ومواقعه الوجودية والفلسفية والانسانية العامة إلا كنتيجة ومحصلة للتجارب الشعرية العديدة (وليس كتصميم قبلي للتجربة) وإن ذلك لا يتناقض مع نظرية وحدة الشكل والمضمون في القصيدة الواحدة على اعتبار أن هذه الوحدة يفترضها انبثاق إيقاعي وفكري متوحد في التجربة الشعرية الواحدة. .»[٢١].

في هذا السياق نسجل أن التيارات الفكرية والجمالية في الشعر العربي الحديث في لبنان اتخذت اتجاهات نمثلها في:

- الاتجاه الحضاري الإنساني.
- الاتجاه الميتافيزيكي.
- الاتجاه الجمالي.
- الاتجاه السريالي الوجودي.
- الاتجاه الوطني القومي.

الاتجاه الحضاري الانساني:

أما التيار هذا فيتمثل في شعر خليل حاوي الذي وظف تجربته الواحدة المتطورة في التعبير عن همومه الشخصية ضمن الهموم القومية الحضارية الانسانية. واستطاع الغوص عمودياً في الذات والموضوع في وحدة التجربة الشعرية المتفجرة في نفسه فكرياً ووجودياً مع العالم الموضوعي، وتجربته الشعرية التي تدرجت من «نهر الرماد» إلى «الناي والريح» إلى «بيادر الجوع» ترددت اصداؤها سلباً وايجاباً في «الرعد الجريح» و«من جحيم الكوميديا» حيث قادته إلى رؤيا عصرية جديدة من خلال عبثية الحصار الذاتي ولا معقولية الوجود، وأفضت به في النهاية إلى وضع حد نهائي للتشاؤم والسويداء بعد أن ظن نفسه يحمل كل أعباء الأمة. فكانت تجربته مغامرة وجدانية عربية اصيلة بدأت بالتمزق واللاتناسق (انتقاله من لبنان إلى كمبردج في بريطانيا) واتحدت بالواقع الحي المتفجر (تناقضات الوطن العربي ومجتمعاته) وانتهت بتجاوز هذا الواقع محاولة تحد انساني وتعال حللته من اخطبوطية الواقع العربي واللبناني[٢٢]. فكان السندباد الجديد الذي لم يكن طوافه سوى تحرٍّ فاشل بعد أن عانى الدوار. فراح يتوكأ على الرموز والاساطير لينفذ منها إلى حقيقة كونية تكون قناعته لتضع حداً بين الشك واليقين (اثر الفلسفات التي تخصص بها وثقفها) فكانت النزعة الصوفية المتوحدة فيه، فإذا هو الدرويش الشرقي الذي يبحث عن أرض اليقين حيث العدل والايمان والمساواة والاشراق. فكانت كلماته اصداء نبوءات. وهو يروح من منفى إلى منفى. زاده الغربة وعدته الحنين إلى الفطرة/ عالم البراءة، لا كما يفهمه الرومنطيون عزلة وانفراداً، بل توحداً في الأمة/ الجماعية، من أجل اقامة الدولة الفاضلة. لذلك كان صراع خليل حاوي صراعاً في المكان والزمان. فاعتبر أن البعد في المكان ـ «من ضباب كمبردج» ـ هو الذي نبه معاني البراءة من مكامنها. وبه يثبت أن الزمان الذي نحياه لا يكتسي وجوده الحق إلا إذا ابتعد، ثم يستعاد فيستولد طرياً، ذلك أن هذا الشاعر الذي اعتصر العديد من الثقافات الانسانية لم ير واقع التاريخ، ولا عاش مشكلة الزمان ومأساة العالم المعاصر، إلا من خلال عهده الأولي: عهد الطفولة وصفاء الصبا، وفيه البكارة والفطرة والرجولة والنخوة (زمن القرية، وامتهانه حرفاً يدوية شتى) وفيه هذه «الطيبة» النقية التي ضيعتها الحضارة (الغرب ومسترفداته الطارئة علينا) فآلت إلى أفول، وأن هذه الفطرة هي نغم الهوس... ونبع الفرح، وهي سبيل الشاعر إلى مصالحة الحياة، هي لون الرجاء تمثله قصيدة «الجسر»[٢٣] واطلال الصباح العربي «السندباد في رحلته الثامنة»[٢٤] بها شعت رسالة يسوع، وعقد النصر لمحمد (ص)، هي الطفولة والرجوع إلى البداية البكر. وبها يغسل العالم وتتحقق القيامة. فلما انحلت الفطرة في التعفن اللزج «شرشت رجلاه في الوحل، يمتص ما تنضجه الأرض

الموات، وعليه ينمو طفيلي النبات وكأنه طحلب شاخ عن الدهر.»[٢٥] وتفككت الاصالة، وضرب اليأس الذات الجماعية وهوت صفوة القيم، تفاقمت معاناة الشاعر صائحاً:

«صلواتي سفر ايوب
وحبّي دمع ليلى
خاتم من شهرزاد.»[٢٦]

وعلى الرغم من ذلك كان يرى إلى البعث العربي ضرورة حتمية لتنفض الامة عنها عار التاريخ ومهانة الحضارة وإذ يفيد من تجاربه: طفلاً ويافعاً، تذوب «أناه» في «النحن» أو «الكل» الجماعية فيصلي:

«يا إله الخصب، يا تموز، يا شمس الحصيدْ
بارك الأرض التي تعطي رجالا
اقوياء الصُلب نسلاً لا يَبيدْ
يرثون الأرض للدهر الأبيدْ
بارك النسل العتيدْ...»[٢٧]

هذا الشاعر/ الطفل الذي تغرب في التعاسيف لم يجد غير الموت خلاصاً من حياة هي أقسى من الموت[٢٨]. فتعددت عنده الوجوه. وبعد أن خبر ذاته داخل العالم عاد يحمل «بشارة بفطرة تحس ما في رحم الفصول». غير أن الزمان لم يحمل اليه سوى القهر والحرمان والخيبة فكانت فكرة الموت عنده طريقاً إلى الانبعاث، يقول: «كنت أحس الموت يجري مع الدم في عروقي كما اتمثله حقيقة راهنة وراء مظاهر الحيوية المتجددة. وكان هذا الاحساس يفرغ الحياة من المعنى، فتتبدى لي باطلة، مفجعة، ولست أعي سبباً لتحولي عن معاينة الموت ومعايشته كفكرة ثابتة» غير أن التحول حصل تدريجياً وقد تلمحت بعض بشائره في نشيد «بعد الجليد» و«الجسر» من «نهر الرماد» ثم تم بيقين مبرم، وكان انبعاثاً حضارياً في «الناي والريح»[٢٩]، وذات الشاعر البرومثية تتحد مع طبيعة الذات التموزية ومغزاها الاسطوري وبذلك يتمكن الشاعر من التعبير عن البعث دعوة الخصب والحياة وانتصارهما على الموت والجفاف[٣٠]. وإذا لم ير بارق انبعاث حضاري عربي فتولد عنده نزعة انهزامية عدمية، فكان ديوانه «بيادر الجوع» أرفع بناياته الشعرية، تعبيراً عن الرفض والاحتجاج، في لغة تحمل الفطرة والأرض، والتغور في حمأة الضلال واللعنة، على نغمة نبوية رثائية تشدها لغة بكر وأصالة في التعبير. وتكون رائعته «لعازر عام ١٩٦٢» خطا تواصلياً لرؤيا طالما تاقت نفسه أن يطل بها على القارىء وأصبحت القضية على التزامه إياها قدراً لا يستطيع التهرب منه: انسانياً، وطواعية شعرية[٣١]. فـ «لعازر» القصيدة الدرامية المأسوية تلم شتات العقم في حال عدمية (انفصال الجمهورية العربية المتحدة ١٩٦١) وتحمل صور: البوار والحديد والنار والطين والرماد والشهوة والحصان وعشتروت والخضر والتنين والمسيح، في جو من الرعب والحمى المتأزمة هي نتيجة صراع فجيعة مأسوية حضارية قومية بين ذات الشاعر والواقع والمرأة فيها: المرأة الأفعى، أو المرأة/ دليلة، فكانت الرحم الأولى الملجأ/ الخلاص، الفردوس/ الأول، الحياة/ المصير. وما الفجيعة الا لأن الأمة كادت تصير أَمَة: «أنّت تعرت لغريب» لكن يقينها بالانبعاث شعائر استسقاء، فهي تحن إلى ذكر يخصبها كما تحن الأرض إلى المطر[٣٢].

وكأن هذا الشاعر مرصود على اسم المأساة/ الفجيعة فتتمادى رحلته في ديوانيه: «الرعد الجريح» و«من جحيم الكوميديا» فإذا كان قد ارهص بنصر ١٩٧٣، قصائده: «ضباب وبروق» و«الرعد الجريح» و«رسالة الغفران من صالح إلى ثمود»[٣٣] حيث يطالعنا بصورة البطل عربياً مخلصاً ينقذ الأمة، «فرحم تلد الأبطال مباركة» و«بطل يروي سيفه لهب الشهاب» معقود نصره باسم حروف في الكتاب، هذا البطل الذي سيكون في مستوى الاله، فهو «المسيح» وهو «الأمين» وهو سيد «الأرض المقدسة». لا كتجار السياسة الذين باعوا مصير الأمة، أولئك «الخصيان» عبيد «المومسات، الصيارفة».

وتكون ثمرة تجربة الحرب الأهلية في لبنان ديوان «من جحيم الكوميديا» وابرز قصائده: «قطار المحطة»[٣٤] ومنها:

وأرى فروخ البوم تنبت في ضمير باع ناره
ومضى يبيع
لحماً تبعثر في الشوارع

لحم لبنان «المخلع» و«المنيع»
و«في الجنوب»[٣٥] التي هي:
«جولي سبايا الأرض
في أرضي
وصولي واطحني شعبي
جولي وصولي
واطحني صُلبي
لن يكتوي قلبي
لن يكتوي قلبي ولن يدمى
تنحلّ حمّى العار
في غيبوبة الحمّى
لن يكتوي قلبي ولن يَدْمى
قلبي الأصمّ الأبكم الأعمى».

وكأن صلبه كما أرهص في منتصف الخمسينات:

«اخوتي، أهلي، على درب الهلاك
بعضهم في شدق هذا، بعضهم في شدق ذاك
وليموتوا مثلما عاشوا بلا تاريخ
موتى لا يحسّون الهلاك..»[٣٦]

تبرز فضيلة هذا الشاعر في تمثله الشعر والفلسفة معاً من اجل التعبير عن قضايا التزمها وقد اعتمد في محاولته على تمثل التراث الشعبي مستخدماً الرموز والصور الحية ليوجد تعبيراً يتناول قضايا الذات والوجود، وتقديره أن الشفاء الأصلح يكون في العودة إلى البدائية الأولى حيث كل الحيوية والاصالة[٣٧]. وكانت أروع قصيدة مأسوية خطها هذا الشاعر انتحاره يوم ٦ حزيران ١٩٨٢ غداة الاجتياح الاسرائيلي للبنان.

ويندرج شعر ميشال سليمان بمسيرته الشعرية في اطار الاتجاه الحضاري الانساني، فهذا الشاعر شاعر ابعاد وابداع على نزعة ثورية انسانية شاملة تحمل في سماتها الصفات المحلية التي تأخذ اتجاهات الصفات العالمية على علائق مجذرة بين الأرض والانسان في دفق شعري هادر محمل بعمق المأساة التي تأخذ شكل المطولات/ الملحمات كما في قصيدتيه الطويلتين: «رثاء الخيول الهرمة» (١٩٦٦) و«النار والاقدام الجائعة» (١٩٧٠) فميشال سليمان شاعر ثورة ملتحم بقضايا الوطن والعالم بشكل واع وهو كصنوه خليل حاوي يركز على البطل التاريخي الحضاري الذي يستنهضه من ركام الشرق المجبول بالعذابات والانهيارات، ويلفتك في شعره «خصب دافق يتخطى حدود العادي المألوف ليلج بك مناخ الملاحم الكبرى والاساطير العالمية»[٣٨].

ومن عنوان مطولته «رثاء الخيول الهرمة» نسمع الأناشيد الجنائزية والمراثي المأسوية في جو محموم مشحون بصور الرعب كما عند خليل حاوي، وللرثاء في نفس ميشال سليمان رنين مستحب إذ الحياة عنده ـ عبر تحولاتها ـ عملية موت وبعث مستمرين وقل: مأساة مصيرية تفصل بينها هنيهة توقف الحس الفاعل وتحمله على الجهر بما يخاله فيكون الرثاء[٣٩]. فالقضية في «رثاء الخيول الهرمة» مشكلة اجتماعية عميقة تعاني منها السلالة المعاصرة في كل العالم وتتمثل بما تعورف عليه بالقلق الوجودي، وما يصدر عن هذه الحال من ازمات، حتى لتأخذ المأساة عنده حد جمع المتناقضات في تجميع الصور الشعرية المعبرة ليذكرنا في بعض تعابيره بتعابير خليل حاوي ولاسيما من ناحية صور المحل والجفاف وجدلية المعنى الذي يترجح بين الخارق والعادي في ابراز الفكرة:

«كان لنا في ما مضى عَرَبَهْ
بَدْعُ.
تهادتْ عبر ما ضينا ومأمله
وتبرجت بَلْقَاء في عمر الدنى في بحر صبوتها
وتوحي انها الخشبَهْ
تغوص في جدب المطر
تسوح في بحر حجر.»[٤٠]

حتى الإنسان عنده يتطور في خصائصه من فردية ضيقة إلى جماعية عامة أي الانتقال من الذات الفردية إلى الذات العامة، عن وعي أو لا وعي، فالشاعر ـ وهو متخصص بالفلسفة والآداب ـ يجمع الشعر إلى الفلسفة في عملية فكرية شعرية واحدة الرؤيا والانفعال، هاجسها توق الانسان إلى مستقبل أفضل، عبر صراع وجودي يحقق بوساطته الذات الانسانية الخارجة من براثن القهر والقمع والظلم

والتعسف والطغيان. وإذا كان الانسان ـ عند خليل حاوي ـ يتعرض باستمرار إلى احباطات نفسية فإنه مع ميشال سليمان ـ في معركته الحضارية ـ يتخطى تخوم الكآبة والحزن إلى حب الحياة والتفاؤل بالمصير المشرق، على الرغم من القيود والاجواء المدلهمة والعواصف العاتية، فإنسان ميشال سليمان مارد في قمقم. لكنه مارد جبار، على الرغم من استخدام الشاعر الفاظاً من نوع: الضباب، والوهم، والزمان، والمتاهات والليل، وعجاف، التي تدل على التخاذل والوهن والخوف، فإن الأجواء المأسوية والتأزم النفسي تزول مع تشقق السماء عن شآبيب جمر ودمدمة رعود مصيرية تتفصد لها عروق الوقت ويقطع العملاق سلاسل الرعب بابتسامة:

«هي ذي عجلات مركبتي: ضلوعي
والخيول الدهم: اقدامي
وقنديلي: عيوني
والوقود:
فائر ينهلّ من قلبي
وصدري للرياح
مشرعٌ
بحر رهيف الموج
هتاف:
ـ هنا انتحري... ونادي يا بروق:
موعدي
ما حرّقت اجفاني الآفاقُ
ابراج الشروق»[41]

وفي هذا الاطار أيضاً تتدرج قصيدته الطويلة «النار والأقدام الجائعة» فهي اخت «رثاء الخيول الهرمة» في معالجة مسألة مصير الانسان فرداً وجماعة، ولو جمعهما الشاعر في كتاب واحد لكانتا ملحمة العصر العربي، عمارة مميزة فنية قوية اركانها: الانسان والواقع والفكر بتداخل شعري وتلاعب بالصور والرموز، وهو حريص في ذلك على أن تبقى في عمق عمله الشعري بنايات شعرية فكرية وهذا متأتّ من تكوينه النضالي ومن وعيه النظري لطابع العصر والشعر[42]. ففي آخر مقطع من القصيدة «نشيد الظفر» ينهي الشاعر بقوله:

«تأخّر موعد ميلادنا
وكان الزمان شقياً يسير
....
ونطوف به
وكان الزمان الجديد نديّا
نداوة ورد، ودمع مقيم
وكان قويّاً يسير
برجل تقلّب تربة ماضٍ يباس
وكفّ تحوّل وجه الحياة
تكوّره ساعة اليقظة المرتجاة
عقاربها شارب من ضياء.»[43]

ويمتد النفس الملحمي معه حتى ديوانه الذي صدر اخيراً وهو «ورد.. وانتظار يقرع الأبواب»، وكان هذا الشاعر ما أعطي نعمة الشعر إلا لينشىء مطولات مفيداً من التجربة الكلاسيكية والتجربة الرمزية الحديثة، حيث يزاوج بينهما على أصالة في التلاعب بالبيت الشعري وتطويعه. فميشال سليمان متضلع من اللغة العربية وأصول عروضها، مما يسم شعره بالصعوبة والغموض في أحايين كثيرة، وهو يخضع هذا كله لعملية الخلق الشعري الابداعي حسبما يتطلب الموضوع. فالبناء الشعري عنده، خاضع للصورة المدرجة في حال نفسية أو زمنية معينة. أما الأجواء الملحمية فتطلب لغة مناسبة لها من حيث الفخامة والضخامة والاناقة واحياناً التعقيد تبعاً لنفسية الفكر وتدرجها في عنفها ورهبتها ومناخها المأسوي البطولي. وكل ذلك قائم على المجاز الذي يبلغ حد الرمز. فكل موضوع جلل يتطلب لغة جليلة وهذا من أسّ الكلاسيكية التي اخضعها للحداثة المعاصرة.. فالعملية الشعرية عند هذا الشاعر تبدأ هاجس فكرة، وربما فكرة متكاملة ثم تأخذ بالبحث عن شكلها. وبمقدار ما تنمو عبر بنيتها الأولى تتشكل عبر صوَرها ومفرداتها بل تتخذ لها حالات يتكشف فيها الشعور بمقدار ما يتداخل فيه من عوامل التصور التجريدي في البداية والمتكامل في السياق المفضي إلى الأغراض الجمالية. والشعر عند ميشال سليمان نتاج مجتمعي وان ظهر مطبوعاً بفردانية صاحبه.

وهو تاريخ شعب وامة وتاريخ انسان، وهو ذاكرة الجماعة ولأنه «كائن مجتمعي بامتياز يرقى والمجتمع عبر تفاعل تاريخي وفني معاً»(٤٤).

الاتجاه الميتافيزيكي:

منذ أن وضع مسرحيته «هيروديا» (١٩٥٤) طلّق يوسف الخال صيغة الشعر التقليدي وقرر ان «من العبث الاستمرار في أساليب شعرية لا تصح بعد الآن للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النفس. ولا أعني القوافي والأوزان فحسب، بل اللغة ذاتها أيضاً.

«فأزمة الحياة العربية اجمالاً هي ازمة لغة كما هي أزمة عقل. ومهما طال الوقوف في وجه الحياة، فلا بد عاجلاً أو آجلاً من الانصياع إلى نواميسها وإلى أن يتم ذلك يظل الأدب العربي المعاصر أدباً قديماً، مصطنعاً. محدوداً لا يتجاوب مع نفس القارىء ولا يعبر تعبيراً صادقاً عن حياته»(٤٥).

ومنذئذ راح ينظر للحداثة المعاصرة ويطبقها شعراً، ومنذ حاضر في الندوة اللبنانية بموضوع: «مستقبل الشعر في لبنان» (١٩٥٧) أرسى لحركة الشعر العربي المعاصر مداميك جديدة وعدته في ذلك «أن حركة الشعر الحديث مرحلة فاصلة أولى ازاحت كثيراً من العقبات. يكفي أنها حررت الشاعر من الاساليب الموروثة وافهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة فالشاعر وإن كان يعيش لأجل الآخرين. فإنما يموت كإنسان عن نفسه ولنفسه»(٤٦).

بهذا الايمان عمل يوسف الخال واصدر مجلة «شعر» (١٩٥٧) وقاد حركة تمرد وعصيان فكان طليعة موكب عارف سلفاً بأنه غاد إلى الصلب. لأن العمل في مسرى حركة الحداثة آنذاك كان ضرباً من التهور والاعتداء على الموروث المقدس. وإذ أيقن وجماعة من مريديه بأن اللغة غير قادرة على استيعاب المعاصر، أعلنوا أصطدامهم بجدار اللغة، فتحول يوسف الخال إلى الدعوة إلى «الكتابة باللغة العامية».

غير أن أدونيس عندما قدم لمجموعة «قصائد مختارة» ليوسف الخال قال: «بشعر يوسف الخال تتهيأ عودة العربي إلى نقائه الأول ـ عهد البحث والتطلع في موكب المغامرة ـ تتهيأ العودة الكيانية لا الشكلية، الحياتية لا الكلامية. بغير هذه الصورة لن يكون عندنا شعر كبير ولا فكر خلاق، لن يكون عندنا بالتالي، ثورة... ان شعراً لا يصدر عن هذا الوعي يبقى شعر هامش واشياء صغيرة، هذا الوعي ـ الحدس هو نسيج شعر يوسف الخال.. نستطيع أن نكون ونبقى عرباً دون أن نستخدم الوسائل والموضوعات وطرائق التعبير عند اسلافنا، نستطيع أن نكون ونبقى عرباً دون جمال أو عباءات أو أوزان خليلية... شعر يوسف الخال شيء مميز يتصل بالسحر الداخلي في الواحة [العربية]... هذا السحر الجمالي الداخلي لا يتراكم بل ينبجس، ولا يصل إلينا انتقالاً وتواتراً، وإنما يباغت ويفاجىء. ثم ان هذا السحر سيد نفسه، وقانون نفسه، على الرغم من أنه في الوقت ذاته، نبرة انسجام وتآلف ومصاحبة في الايقاع الجمالي الشامل الذي ينتظم واحة التراث، ومن يتدفق ضمن مجاريه العميقة الحقيقية»(٤٧).

فإذا كانت دعوة يوسف الخال الشعرية تهدف إلى تغيير الشكل في القصيدة، فإنها أيضاً هدفت إلى تغيير المضمون، من هنا كان الاتجاه الميتافيزيكي عند هذا الشاعر في تحويل مسار الشعر من أجل التفتيش عن أرض اليقين بعدما صدمته حضارة الآلة التي كابت سبباً في الجدب الانساني والمحل الحضاري، فكان الجدب عنده فكرة للبحث عن ميلاد جديد، فجاء ديوانه «البئر المهجورة» وكأنه قصيدة واحدة تعلن استصراخ البعث عبر عملية اكتشاف الجدب في النفس الفردية والجماعية. ففزع إلى الموروث الاسطوري يستلهمه باب النجاة. فإذا «تموز» الاله يأخذ عنده معاني البعث والقيامة والنجاة والخلاص والوصول إلى الحقيقة، عبر «مفازة» الانسان المعاصر، فكان شأن الشعراء التموزيين: جبرا ابراهيم جبرا، وأدونيس، وخليل حاوي وبدر شاكر السياب «في مسح» «المفازة» بحثاً عن الماء والبذر، بأسلوب مراسيمي متقارب. «فبويب» السياب هو «البئر المهجورة» عند يوسف

الخال. «والخال يتوغل في مفازة المدن الميتة بحثاً عن حياة الانسان والنبات، موحداً الاثنين على الطريقة السامية القديمة مستمداً من تجربة الانسان الأولى صورة لتجربة الانسان المعاصر في عريه وضياعه ووحدته، وفي عودته المخصبة إلى البحر لذلك الرمز العديد المعاني، رمز الحياة والله والازل.»[٤٨].

الأرض والمياه

تموز = المسيح = الانسان

في هذه المعادلة تتشكل الرحلة الدائرية الكونية لعملية الخلق: الأرض/ الرحم مصدر الخصوبة والحياة، والانسان منها واليها وإذا كان في النزعة الميتافيزيكية عند يوسف الخال توق إلى التغلب على الموت، فإن ذلك لا يتحقق إلا بالعودة إلى الله، والله بحسب اللاهوت المسيحي هو المسيح (والخال يفيد كثيراً من الفلسفة المسيحية واللاهوت المسيحي) والمسيح قام من القبر، وكذلك الانسان سيقوم منتصراً على الموت.

«كل زمان أبد
وكل رحلة إياب.»[٤٩]

وعلى الانسان أن يعمق ادراكه في هذه الحقيقة اللاهوتية ومن هنا كانت تساؤلات يوسف الخال في قصيدته «الحوار الازلي»:

«متى تمحى خطايانا؟
«متى تورق آلام المساكين؟
متى تلمسنا، أصابع الشك؟
أأموات على الدرب ولا ندري؟»[٥٠]

وفي قصيدته: «Mémento Mori» يقول:

«حياتي لم تعد شيئاً
تُرى موتى هو الشيء.»[٥١]

بلى، الموت هو الشيء، من أجل الوصول إلى الحياة/ الخلود، «لنا التراب بيت رحم وكفن، والموت وحده البقاء.»[٥٢] فعندما يتجذر الانسان بالارض يعود إلى جذوره الاساسية إلى الأصولية الكينونية وفي الأصولية توحد بالله وتجذر بالحياة التي لا تعرف الموت «ففي التراب تهبط الجذور صعداً فالأرض مولد، وحصاد.»[٥٣] أو لم تقل المسيحية: «... إن لم تقع حبة الحنطة في الأرض وتمت فهي تبقى وحدها ولكن ان ماتت تأتي بثمر كثير.»[٥٤] «فالأرض وحدها البقاء.»[٥٥] نفهم من هذا أن يوسف الخال يعاني الضجر في الحياة لذلك يتوق إلى الرحم الأرض، «فالأشجار تبكي إلهها القديم. إن لم يمت بعد. ذراعه غيمة في أفق الصمت، للعروق وحدها أن تنطق. فليعد دمعك إلى الأرض.»[٥٦].

وفي هذا الاتجاه الميتافيزيكي بتعدد وجوهه ندرك المأساة التموزية في الشعر العربي الحديث عند بعض رواد الحداثة، لكن هذا الاتجاه يأخذ منحى آخر على صعيد التعبير عن التجربة. فيوسف الخال قد ضاق باللغة مثلما ضاق بالحياة/ الضجر، إذ رأى أن هذه اللغة لم تعد تعبر عن رؤاه، فاستجدى البحر حضارة ولغة جديدة وفي قصيدته «إلى عزرا باوند» دليل على ما أذهب اليه فهو يرى إلى هذا الشاعر مسيحاً جديداً يرفع من إثمه. وهنا تأخذ الجدلية الجديدة ـ الشرق والغرب ـ طريقاً إلى شعر يوسف الخال.

«... أثمْنا إلى الشعر، فاغفرْ لنا
وردّ إلينا الحياةْ..»

....

«جراحك للاوّلين
عزاء ودرب خلاص لنا
إذا صلبوك هناك: اليهود*
فإنك تُبعث حيّاً هنا..»[٥٧]

فمدينة اللغة الفصحى لم تعد تتسع ليوسف الخال والتعبير بها عقم وتحجر، لذلك يقول في قصيدته: «الرحيل»

«اقوم وارحل عن صحرنايا/ وانفض عني الغبار/ وانسى غراباً رأيناه حط/ بها، فتحرك ذيل السكينة / يفتش عن جيفٍ: لا حياة/ ولا موت في تلك، تلك المدينة.»

«أقوم وارحل عن صحرنايا/ حزيناً ومالي رفيق/ وفي صحرنايا ولدتُ، وفيها/ على حائط ساجد في الطريق/ شنقت إلهي. وفي الرمل/ في ظلمات الحروف العقيمةْ/

طويت سلاحي، فطويت جناح وجودي/ طويت الجريمة.»[٥٨]

ليعلن فيما بعد في كتابه «الولادة الثانية» (١٩٨١) «اللغة الحية تكون كما هي على اللسان ولا تفرض عليه فرضاً... ومنذ أن دعوت في العدد الأخير الصادر في ١٩٦٤ من مجلة «شعر» إلى اختراق جدار اللغة، وأنا أتمخض قولاً وفعلاً بهذه «الولادة الثانية» التي تلي ولادتي الأولى في حركة الشعر الحديث. وقد يعتبر الكثيرون أن ذلك قفزة في المجهول، أو ثمرة ساقطة حتما تحت لفح تشبث العقل العربي بلغة يعتقد أنها في جوهر دينه ودنياه. غير أن ذلك لا يثني عن أن أكون شاهداً لما أراه حقاً بحد ذاته وضرورة محتومة لحياة اللغة العربية ونهضة ابنائها. ويقيني أن كل ما يقال غير ذلك في هذه «الولادة الثانية» سيذهب جفاء في الأرض كما ذهب كل ما قيل في «الولادة الأولى»[٥٩]. وهي مغامرة!؟. ككل المغامرات الأخرى في سبيل الحداثة... ولكنها ليست جديدة... فقد سبقتها محاولات وسقطت أمام عبقرية اللغة الفصحى.

الاتجاه الجمالي:

«ليكن الشعر عوناً على الفعل» مقولة شهيرة لإلوار (Eluard) والقصيدة فعل، والفعل في اليونانية «لوغوس»، واللوغرس أي الكلمة تعني الخلق والابداع. والجمال في الفعل/ الكلمة ابداع كما من عدم. والشاعر في خلقه القصيدة ينشىء عالماً، يؤسس وجوداً، حيث يروح يزامل الله في برء الجمال. والشعر فن. والفن في غايته البعيدة غاية الهية[٦٠] وإن الشاعر جون كيتس رأى إلى الشعر أنه ذو وظيفة فنية لا وعظية[٦١]. بينما رأى شللي (Shelly) أن القصيدة هي صورة الحياة نفسها معبرة عنها في حقيقتها الخالدة[٦٢]. ورأى اليوت (Eliot) أن لا الشاعر ولا العالم يمتلك الاقتناع الكافي الذي يعينه على الاستمرار في عمله دون أن يكون فيه فائدة للمجتمع [٦٣]. وإذا كان الشعر عوناً على الفعل فمؤدى هذا الكلام أن يأتي الخلق تاماً كاملاً جميلاً. والشاعر بشري يتحدث إلى البشر ويعمل جاهداً ليعثر على «أجود الألفاظ في أجود نسق.»[٦٤] والنسق الجيد هو «الهرموني» أي غاية الاتساق والانسجام. الذي يؤدي إلى الجمال الخالص الصافي. وبناء على ذلك ندرك أن الشعر/ الفن أو الشعر/ الفعل، أو الشعر/ الجمال يحمل الامتاع والفائدة. وكذلك نفهم أن الفن للفن جيد وأجود منه أن يكون الفن للحياة، على جمالية نقية توفق بين القضايا الفنية البحت والقضايا الحياتية المجتمعية. ولذا قال ماتيو أرنولد (M. Arnold) «يعد مستقبل الشعر عظيماً، ويتعين علينا أن نلجأ إلى الشعر لكي يفسر لنا الحياة.»[٦٥] وكانت العرب قد أدركت ذلك في نقدها القديم. فالشعر عندها، يدل على معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الانساب، فمن البيان سحر وحكمة وقد قُرن الشعر بالسحر وفي ذلك قال رؤبة:

«لقد خشيت أن تكون ساحراً
راوية مرّاً ومرّاً شاعراً»[٦٦]

«على أن الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه الرونق والحلاوة.»[٦٧] وهذه العناصر تحدد صفة الجمال في الشعر على أنه نتاج نفسي فكري مجتمعي في آن، على أن يكون «الدين بمعزل عن الشعر»[٦٨].

وفي الاتجاه الجمالي للشعر العربي الحديث في لبنان يبرز جورج غانم أبرز وارثي الرمزية اللبنانية غنائية شديدة العواطف والهواجس وكثيرة الحنين على جمالية مطوفة بين الظل والضوء والكآبة والحزن، فهو رمزي يريد كلماته مبنية بناء عفوياً، مختصرة مكتنزة تتوهج بالضوء، تبتعد عن المألوف وتطوف في الغرابة وهو رافض متمرد، لأن في التحول يعبر من المموه إلى الرؤيا[٦٩].

ويدخل شعره نطاق مطارح الجمال في كلمات: الحياة والموت والترقب والغيب والنصر والبطولة والايمان والفرح والله والخلاص والأرض والانسان والطفولة والشوق والحب. وهو في رحلته التي تمتد على مساحة دواوينه، يتدرج في مراقي الرمزية الجمالية على اناقة في التعبير يقيناً منه أن الشعر/ الجمال حدس وفكر ودهشة وتوهج. وهذه الأحدوثات تشكل أسس العمل الفني «فالفكر يتحرك بعد العاصفة. العاصفة توهل فنندهش ونمسي أسراها. ما أن

تتحول عنا حتى تعود لتصرخ في صدرنا... تصرخ في العقل المبدع... يتوهج، لا يفتعل احاسيسه لا كذب»[٧٠]. فالعاصفة الشعرية سحر والسحر دهشة، ودهشة السحر تكون بالفعل الخلاق «اللوغوس» المبدعة، كأن الحلم كتبها مواكب من الرؤى نتوهم أننا نبصرها عند عبورها في النور وفجـأة تحتجب إذ تدخل مساكن الضباب الزرقاء[٧١] هذه المفاجأة المدهشة هي ما نستطيع أن نسميه مظهر الحس الجمالي الذي نص عليه «هيغل» فالفن هدف مشترك بينه وبين العديد من تظاهرات الروح يتمثل في مخاطبة الحواس وايقاظ المشاعر وإثارتها، فيوقظ فينا شعور الجمال القائم على الذوق والجهبذية[٧٢] كما في قول جورج غانم نفسه:

وكأن الجمالية عند جورج غانم ـ شأن سعيد عقل ونزار قباني ـ لا تكتمل إلّا إذا اختصرت بالمرأة التي هي جماع الطبيعة والشعر. لذلك نهد إلى جمع شعره في الحب في ديوان اسماه «قصائد الحب» (١٩٨٤) التي يجمعها خط رفيف ناعم من الحنين والصفاء والنقاء والهواجس والقلق والسؤال واللغة وكيمياء الكلمات واشكالها على شوق وسفر ورؤيا، وفي انتقاء عشوائي من هذا الديوان نقرأ:

«سقطت الجمرة على دفتر الحب
أحرقت
احدثت فجوة صغيرة
ثمّ ترمّدت
وانقطع الحديث
وانقطعت الصِلات.»[٧٥]

واللافت أن جورج غانم الذي حقق للقصيدة الصغيرة بناءها الجمالي في ايجابية الفن واسس الحياة، عرف كيف يحقق للقصيدة الطويلة همتها الأولى فلا تتناثر. ودليلنا على ذلك قصيدته الطويلة «قصيدة الريح»[٧٦] وقد كتبها بطريقة قصيدة النثر. فكان للجمالية ارتقاء انساني من خلال الصور الحسية والنباء الدرامي المأسوي الذي تحول فيه الفكر من مجرد فكر إلى فكر شعري جمالي، على ما في القصيدة من مأساة حيث رفع الشاعر البطولة إلى حيز الفداء الأمثل. وبذلك يكون جورج غانم واحداً من فرسان الجمالية في الشعر العربي الحديث وقد اجتمعت لديه الأصولية الشعرية والمناهج الجديدة على ثقافة مكينة ويقينه أن القصيدة/ الشعر، تقوم على الاختزال المكتنز المشرق المتوهج وكأن الشاعر يقتلع من رخام في مفاجأة دائمة تنزّل الفكر المتفوق في اللغة البهية الطريفة.

وفي مدى الجمالية يدخل جوزف صايغ في شعره كله بناءً صوفياً يتلون بألوان الشهوة، حسياً وروحياً، وقد قصر جماليته الشعرية على المرأة. وهو يلعب لعبة اللغة على أنها معضلة رياضية فكرية جمالية تُشَعْرن بفهم أسرارها وصورها، وهو بذلك لا يبتعد من مدرسة سعيد عقل. وإذا كان قد اختزل شعره في جسد امرأة وكلمة فإنه يرتفع بالشعر إلى حد من المتناقضات تعكسها مرايا ضوئية نورانية تمجد الحس بالحسن، حيث تُشعرن الفكرة. فإذا كانت «المصابيح ذات مساء» (١٩٧٢) عطر باريس وليالها، فإن في دواوينه اللاحقة: «كتاب آن ـ كولين» (١٩٧١) «والشاعر» (١٩٧٩) «وثلاثيات» (١٩٨٤) «والعاشق» (١٩٨٨) تنامياً جمالياً عربياً كلاسيكياً أصيلاً، [الشاعر لا يزال يعيش في باريس منذ العام ١٩٥٤] ففي ديباجته الشعرية ما يُوحي بالقصيدة القديمة المستحدثة التي ترتدي الغلائل الشفافة و«التفتا» و«الدنتيل» حتى ليبدو كأنه متنسك في محراب المرأة واللغة على لؤلؤية و«كريستالية» تتألق فيهما زمردات كريمات فوق جيد حسناء هي فريدة الخلق، ولغة انيقة مصفاة ولعب شعرية مبتكرة، فالشاعر عاشق كلمات. وبها يجدد الاشياء. بتجويد القول فيها كأنما جوهر الشعر عشق.

وجوزف صايغ في مفهومه لـ «الفعل/ الشعر» يعود إلى مقولة «اللوغوس»، الابداع/ الوجود، فالشاعر عنده يبتكر الحياة/ اللغة، التي تقول الحياة. فعل القول ـ شعرياً ـ رأس أفعال الوجود، بالبنى اللغوية، ببنى الاشياء الانسانية، بالقصيدة المنحوتة فكر شعر يؤسس للناس قصراً ويسكنهم، شعرياً، هذا العالم الصغير المهندس على نحو أكمل واجمل من العالم الكبير، القصيدة.

القصيدة المشغولة لغوياً فيض جمالي واشراق جسدي وعشق لغوي. هي اختزان الوجود، الشاعر لا يقول الأشياء

تقول فيه. والجمالية الشعرية عند جوزف صايغ مضاجعه حميمة بين الشاعر واللغة كما بين الشاعر والمرأة والشعر هو ما بين الجمرة والوهج. يقينا منه أن الشاعر الذي لا يجود كلماته لا يجود قصيدته. [نظرية عبيد الشعر عند العرب قديماً]. والتجويد مرادف الجمال. والجمال مرادف المرأة، والجمال والمرأة ثورة شهاء تشعل حس الشاعر ليكون العشق جوهر الخلق. وجوزف صايغ صائغ ماهر حاذق ومعماري لبق، هو ابن اللعبة البنوية في رفع مداميك القصيدة وهو مفن في التلاعب بالنور لأنه ابن الجمالية الشعرية المتأنقة. فلنر إلى مقاربته الضوئية(٧٧) بين الشكل والمضمون فيما يلي: [اللعب بحرف الشين].

«أقول شعرك للاشجار والنسم

شعراً كما النار، لم يخطر على نغم

. . . .

يلاعب الشمس: يطفيها ويوقدها

يقول للكون: أن إنهض من العدم

كأن شعرك عبر الشمس مشتعلاً

هم الوجود، وهم الخلق في قلمي»(٧٨)

أما النغم الجمالي عند هذا الشاعر فهو اضطرام الحسن بالحس بالجسد، كأن الشهوة إلى الجمال احتراق في خاطر الكلمات «انجراح بالجمال ومهاجرة في الألفاظ والجمل» وآية الابداع الجمالي حبس الخاطرة في الحروف، حدّ اللغة الآسرة.

وأرفع نموذج للجمالية في شعر جوزف صايغ، يتبدى في كتاب «آن ـ كولين» حيث تبلغ المرأة حد التقديس والتأليه. . . في خلاصة شعرية تمثل فيها فكرة الموت احساساً عميقاً بالحياة فيستحيل «الايروس» [وهو الشهوة عندما تتخذ جمال الأجساد موضوعاً لها] إلى محبة روحية واللذة الحسية إلى سكرة صوفية. والجسد إلى بيت عبادة والزوال إلى بقاء وخلود كأن الجسد الانثوي خلاص الخلاص، مثلما هو علة الوجود «ليكن (أي الجسد) في العلى كما في الاحشاء، في الروح مثلما في التربة البشرية»(٧٩) فيجعل لجسد المرأة مشيئة كمشيئة الخالق. . . أو كما في ابتهاله: «ليكن جسدك مباركاً، مباركاً ومقدساً»(٨٠) وهو إذ يخاطب حبيبته يخاطبها بألفاظ من معجم اصطلاحات الدين: الكاتدرائية، والتعبد، والتنسك، والمسرة، والشمع، ونشيد الأناشيد، والقيامة، وغفرت لي خطاياي، كما بروفي تنضح فنطهر. . . فتغدو المرأة معه كأنها تتحرك في جنة أرضية تذكرنا بسماء الخالق كما يتصورها الدينيون(٨١). أو النموذج الأرفع في توقل الشاعر معارج الجمال والكمال. وتصير الكتابة الشعرية معها فعلاً جنسياً: «. . علموك الحب نداء شهوة والشهوة دنساً/ وأنا أقول لك ان الشهوة نار الجسد المطهرة.» و«مثلما الحقيقة في الخمرة هكذا الفتوة في الجسد» و«علميني جسدك، ياحبيبتي. لقنيني اللغة الحية. . .»(٨٢).

والشاعر «تقني لغة» وفي المغامرة الشعرية في ذات المرأة وذات الشعر «بديع» العالم الجمالي:

«وما هو الكون

سطر أنت مبدعه

من البديع

وموت فصحه الشعر»(٨٣). . .

الشعر مأساة جمال لأنه مأساة ابداع، والشعرية الجمالية مع هذا الشاعر في احداث المتعة الحسية والمتعة النفسية، عبر القصيدة المشغولة ارادياً وعقلياً على شهوة تحرق أعصاب الشاعر في عالم المرأة المنعزل عن كل ما عداها. والجمال في هذا المقام قائم على التعلق الشهوي بين اللغة والجسد في تناغم «بديعي» همه الأناقة في اللفظ والبلورية في التعبير. «وإذا أدرك الجمال نفسه فقد الوضاءة والزهو»(٨٤).

أما جمالية رياض فاخوري شاعراً، فكامنة في همِّ «القصيدة التغايرية» التي أخذت تشكل خطوطها الشعرية عند رياض فاخوري منذ واحد وعشرين عاماً. منذ أصدر ديوانه: «أصداف الصمت» (١٩٦٧). وإذا كانت تسكنه الرومنطيقية الشفافية على براءة طفولية فيها شعلة الثورة ونكهة الجبل وحنان المرأة آنذاك، فإن الجمالية بمفهومها الفلسفي والفني أخذت تتشكل عنده في القصيدة القصيرة الآخذة بأساليب الغرب ومن حركية مجلة «شعر»، وهذه

الجمالية استوت تغايرياً في ديوانيه اللاحقين: «تاميراس» (١٩٨١) و«من كتاب سارة الالهية» (١٩٨٧) متوجة تنظيراً شعرياً في كتابه النقدي «قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري» (١٩٨٦).

وقصيدة الحركة التغايرية عند رياض فاخوري كامنة في جمالية النقاء الروحي، وإن الاثبات الشعري هو وضع جديد في لغة جديدة. فقصيدة الحركة جمال لغوي في دائرة لسانية لاعادة خلق اللغة في مجال أرحب من مجالها اللغوي القديم، وهكذا، تغدو حرفة الشاعر التغايري الكلمة/اللغة، الصورة/الكلمة الشعرية المنحوتة بقوة الإرادة والعقل والفعل، وهذا ما يذكرنا بمفاهيم الرمزيين الجماليين كما رأينا عند جوزف صايغ وعند جورج غانم، وكما نجد عند ملارميه (Mallarme) وأشياعه من هذه المدرسة، ونعود إلى قضية «اللوغوس» أو الفعل (Le verbe) علة الوجود والابداع، أساس تركيب الصورة الجمالية لابراز الفكرة الشعرية في زمن شعري جديد ينفر من الصياغة والصوغ، وينشىء من اللغة/ الرؤيا التجانس اللغوي بين الكلمات «قصيدة الحركة التغايرية» التي ترتبط مباشرة باللغة وسحرها الايحائي، وبدءاً من تمثل اصواتها الداخلية بالجمل والمقاطع والدلالات تتقرر موسيقاها[٨٥]. وهذا كامن في ثقافة الشاعر ومقدرته الشعرية اللتين تخولانه تطويع اللغة لمشيئته وفرض حصار على اللغة السائدة في الشعر بخاصة والانطلاق من عتمات اللاوعي الى تخزين الصور الشعرية بالذاكرة الشعرية بعامة[٨٦]. وهذه النظرية ان هي الا تلك القائلة: ان اللاوعي هو اقصى درجات الوعي، وإن الموسيقى في الشعر هي كل الشعر.. وبالثقافة والذكاء كما عند «هيغل»[٨٧] وكما عند الرمزيين - في اقتناص الحال الشعرية واغتصاب العالم بالكلمات الايحائية والنغم الذي يحدد نمطية الحال الشعرية يقرر رياض فاخوري أن «كل حالة شعورية تتمثل في وقتها، واللحن احياناً يصاحب الكلمة في تعاقب انغامه فيكون الوزن والقافية والايقاع، وليس ضرورياً أن يتمسك الشاعر بما سبق من بحور في تراثه [بحور الخليل] بل عليه أن يتكشف بنفسه روح الوزن وسحر الموسيقى إذا كان موهوباً. فالموهبة هنا أساس لربط الشاعر التغايري بها وبعصره[٨٨]. أوليس هذا الكلام يحاذي كلام سعيد عقل في قوله: «قبل الابداع يسيطر علي ما اسميه نغم القصيدة... الجأ إلى الايحاء أو بلغة الموسيقى إلى «التعددية» والألفاظ التي هي سر تكوين اللغة»... وبعد فالقصيدة أداة نقل الحالة الشعرية... مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة - وقل بلقيات - إلى فلذ أبيات - إلى مجموع ايحائي يعطل بتعددية الأصوات وعي المتذوق ويتكون في لاوعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر؟[٨٩]. فرياض فاخوري من رعيل شعراء قال فيهم: «نحن ورثة» جمالية «لبنان الشاعر» التي ترسخت مع صلاح لبكي وتبلورت مع سعيد عقل يوسف غصوب وعبد الله غانم والياس أبو شبكة والأخطل الصغير وأمين نخلة وأديب مظهر، لكننا إذ نرث هذه التوجهات لا يعني ذلك أننا نسقط جبران خليل جبران من حيث أدب الرؤيا أو أدب النبوءة. ولكي نكمل ورشة الجمال في الحاضر اللبناني، علينا أن نطورها بالرؤيا الجبرانية لتتخذ أبعاداً عالمية وانسانية تعددية... وإذ نحاكي ورثة الجمال وجبران بالذات من حيث شمولية فكره وتوجهاته، علينا أصالة ووكالة عن تراثنا وأنفسنا أن نكتب ونجرب قصيدتنا التغايرية من خلال هذه التراثية التي أشرت اليها. لكنني مع ذلك اختلف في تطبيقي لها كموقف شعري وكلغة رؤيوية حالمة إذ صح التعبير[٩٠] والتغاير في النقد العربي القديم يفيد «أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يصحا جميعاً، وذلك من افتنان الشعراء وتصرفهم وغوص افكارهم»[٩١] لأن من جمالية الشعر في هذا الموقف ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله «وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة علم إلاّ لأنهما يحتاجان من ذمة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج اليه غيرهما.. ولا يقتضيان ذلك، إلاّ من جهة ايجاد الائتلاف في المختلفات.»[٩٢] فالجدة في الشعر هي بنت الوعي العقلاني للمعاصرة وشاعر قصيدة الحركة هو صنو الحرية انه خالق لغة واشكال - كما عند جبران -[٩٣] ولها ما يبررها في معنى الجمال والعقل الواعي في مختبر

تعبيري ولغوي فاعل[٩٤].

وقد وعى رياض فاخوري أن الحداثة لا تكون من خارج التراث بل نابعة من صميمه، وهي امتداد تاريخي وفني له. وأن القصيدة الحديثة هي بنت القصيدة القديمة على جدة وعصرية لذلك يقول: «ونحن في ثورتنا على القديم. لا نعني بأننا نثور على القصيدة من حيث بنيانها الكلاسيكي ومتانتها الشكلانية، بل على التوجه الشعري الذي هو توجه الى العصر لا التاريخ.»[٩٥] وهذا الرأي يذكرنا بآراء خليل مطران في قاعدة تحديث الشعر وعصرنته، فالحداثة ثورة لكنها ثورة من الداخل، مبنية على ركائز وأسس لا على خواء ولا تراثية. وما دام الشعر فردانية الروح وفردانية المادة وفردانية الذات فهو إلى ذلك، وبالتحديد، باعث فكرة الجمال وجوداً وفعلاً بالحرية في قصيدة الحركة[٩٦]. وفيها تتحقق جمالية النقاء الروحي، وقد تأخذ هذه الجمالية عند رياض فاخوري منحى الفن العربي المعروف بـ «الارابيسك» الذي يحمل في خطوطه وألوانه سحر الشرق وبهاءه.

وفي جمالية رياض فاخوري الشعري تتلاقى القصيدة «المنمنمة» (La Miniature) بالقصيدة الطويلة ذات اللوحات والأصوات والأناشيد على نفس نبوي توراتي كما في المزامير ونشيد الاناشيد ومراثي إرميا، خصبها الرؤيا - كما عند جبران - والنغمة المشرقية - كما عند طاغور - على تلاعب بالاظلال والأضواء والألوان (أرابيسك). وعلى مهارة في تطويع البيت الشعري العربي في مرونة وسحر لغة يحمل الأرض والوطن والمرأة في جو من «الخطيئة الآدمية» التي تحاول «التطهر» رابطة بين الأرض والسماء في اجواء ابتهالية اصلها ثابت في الأرض «الجذور الأمينة» وفرعها نام في السماء.

وفي كتابته القصيدة على الورق يفيد رياض فاخوري من «فسحات البياض» تركيباً شعرياً له مدلوله في فلسفة القصيدة الحديثة، فالبياض ههنا، فسحة الرؤيا، وخاتم اللغز/ السحر كما في قصيدة «رمية نرد» لملارميه (Mallarmé)[٩٧] حيث ان البياض ينهض بأعباء التعبير الايقاعي والجمالي معاً[٩٨]. ومن نماذج رياض فاخوري ننقل ما يلي:

«ليْ
لكم
تاميراس
امرأة برّية على صدرها أوسمة الأرض وعنب الصحراء.»[٩٩].

وفي بعض الأحيان يكتب كلمات بخط كبير كما عند ملارميه.

مثل:
«إلهيٌّ خاطري
إلهيٌّ اكتمالي»[١٠٠]

ويفيد تراثياً وثقافياً من الرموز الاسطورية ليوظفها في بناء شعري حديث، مع الرنين الانجيلي وترتيله، وهو في ذلك يستعمل نمط الحروف الطباعية الصغيرة والمتوسطة والكبيرة في عملية بناء فني يعطي الظلال للصفحة الكتابية على اناقة وزخرفة، وشعره يترجح بين الفرح والمأساة حتى ليكون نسيج وحده في هذه التغايرية الشعرية، وقد كتب على الغلاف الأخير من ديوانه: «من كتاب سارة الالهيـة»: «تطل «سارة الالهية» من ١٩٦٨، زمن تشكل وصدور «اصداف الصمت» (١٩٦٧) في هذا التاريخ كانت قصيدة الحركة بدأت تأخذ معناها الاثباتي في «تاميراس» (١٩٧٠) تغايراً، لتعطي على مدى عشرين سنة من الاختبار والاختمار كتاباً تأسيسياً لشعر الشاعر بعنوان: «قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري» (حزيران ١٩٨٦). اليوم يكمل «كتاب سارة الالهية» بصدوره التغايرية الشعرية المكتوبة في التطبيق، مظهراً في نص عضوي متكامل وفي نغمية ملفتة، منابع تجربة شعرية انطلقت من فضاء «أصداف الصمت». لتوآخي «لبنان الشاعر» في اصله الابداعي وفي تأصيله التراثي الانتقائي الخلاق».

من هنا تبدو دينامية الجمالية مع هذا الشاعر في التقارب المتنافر بين السطر والحرف والصفحة والمعنى والرنة الموسيقية التي تشكل صدى القصيدة الجمالية...

الاتجاه السريالي:

ليس لنا ههنا أن نعيد مكروراً في السريالية ومفهومها

ومنطلقها وفي الكتابة الآلية والدعابة السوريالية والمصادفة الموضوعية والجدلية بين الماركسية والسوريالية، ولا أن نفهم هذه المعطيات عند شعراء السوريالية في لبنان والوطن العربي، فهذا قطاع كبير تلون بألوان مختلفة من المفاهيم السريالية، حيث صار عند بعضهم ضرباً من الهذيان أبعد من هلوسة السرياليين مما اضاع معه حدود النطاق السريالي في الشعر، إذ ليس كل كتابة من الكتابة الآلية، سريالية. لأن كل هذه الأمور تبدأ بالتلاشي منذ أن يغوص المرء في عمق هذه الحركة التي انطلقت من الرفض للواقع الاجتماعي إلى شبه فلسفة يفرضها التصور الجديد للعالم والنشدان الصعب لامتلاك سر الكون، والغاء كل الفواصل، ليس بين التناقضات الاجتماعية فحسب بل التناقضات الظاهرة بين الحياة الانسانية والطبيعية[١٠١] وطموحها الأكبر أن تقيم للانسان «فردوساً أرضياً» وإن قال «بريتون» يوماً... «ليس ثمة فردوس من أي نوع».

وللسريالية في لبنان مناخ خصب، فقد نمت وترقت على أيدي كبيرين من شعرائها هما: أنسى الحاج وشوقي ابي شقرا وصار لكل منهما مريدوه، غير أن واحداً من شعراء الحداثة العربية ومن رعيل مجلة «شعر» تفرد في قضية الوجود والزمان في أحدوثة السريالية في لبنان، هو فؤاد رفقه، الذي ثقف الفلسفة الالمانية وشعرها، واللافت عند هذا الشاعر، أنه مارس السريالية من خلال صوفيتها، ولما كانت السريالية في أهدافها البعيدة تتوق إلى تحرير الانسان من عبثية الواقع بفعل التصادم بين الفطرة وآلية الزمان، فإن ديوان فؤاد رفقه الصادر مؤخراً «يوميات حطاب» (١٩٨٨) يشكل في حركية السريالية اللبنانية المحطة الأخيرة اليوم.

وعناوين دواوين فؤاد رفقه كلها من قبيل القلق في المكان والزمان وقد شغله الزمن، الزمن في الحياة والزمن في الشعر، ألا يفيد هذا أن الشاعر يفتش عن الفردوس الذي تاقت السريالية اليه. «مرساة على الخليج» (١٩٦١) و«حنين العتبة» (١٩٦٥) و«العشب الذي يموت» (١٩٧٠) و«علامات الزمن الأخير» (١٩٧٥) و«انها برية» (١٩٨٢) واخيراً «يوميات حطاب» (١٩٨٨)، أليست هذه العناوين من باب القلق والبحث عن مجهول؟

الشعرية مع فؤاد رفقه محاولة انقاذ الانسان من مدينية العصر، المدينية/ الوحش. البرية وحدها الوجود النقي الوجود الصافي. الأدغال حيث تترامى المسافات ويرتاح الزمن الادغال/ الوطن حيث يتحصن الكائن بحماية الطبيعة.

الشعرية مع فؤاد رفقه طقوس طبيعية: غاب وأشجار ومياه وفحم ورماد. وهو في «يوميات حطاب» يدور في الاحراج قميصه جذوع، عكازه سراج[١٠٢]، يتوحد بالطبيعة، يموت، ليحيا في أشيائها «يرافق التعاريج، يحاور بجعة راحلة، وآخر النهار يصير في القبعة خيطاً وفي العباءة»[١٠٣].

هذا الشوق المتوقد توهج الرؤيا هو. توهج الاحتراق، كأن الاحتراق بالنار المقدسة قيامة تطهر من الأدران. الرجس موت الموت. الادغال حياة الموت.

فؤاد رفقه لا يطيق الرتابة. الرتابة ضد الحركة. الحركة تجدد والتجدد سرعة الايقاع/ الشعر، والابداع خلق دائم: «في المدن الكبيرة ما يفعل الحطاب؟ بلاده الاعشاب، بلاده الفانونس والحصيرة»[١٠٤]. العشب يموت في المدينة، يصير هشيماً منبعه بري في الادغال. فالشاعر الحطاب عندما ينزل إلى المدينة تصير عيناه زجاجتين. تأكله البشاعة، يشله الاسمنت: «أي حمى في سما نيويورك؟/ لحم يغتلي في جوف لحم/ وكهوف في السراديب تطوف/ تتهاوى/ كحروف تمحي منها الحروف/.»[١٠٥] فهو شاعر تحبه الأمطار. يحيا بها وحنينه «حنين النبع للأرض» لذا يفر راجعاً إلى الأدغال. هناك يولد من جديد في كون جديد «تبذره القصيدة/ تعجنه/ وفي أوان الصيف/ يختمر الرغيف/ وتفرح الايدي/ بسلة جديدة/»[١٠٦].

الادغال ليست مكاناً، انها الزمان. المكان عند فؤاد رفقه مجسد في الزمان. فاختصار الزمان في ذات الشاعر يعني اتحاد الكون الصغير بالكون الكبير. الزمان حوار شعري، حوار يضيء: «بعد ليل كبير/ حين بين الجبال يتكور الزمن/ وبين المسافات والجسد/ حوار يضيء»[١٠٧]. هذا الحوار هو رحلة الكون الدائرية. البداية، النهاية، ثم

البداية. ومعه تستمر اليقظة، يستفيق الشاعر/ الحطاب من وراء ملايين السنين، سفره دائم وحنين: «رجلاه في الأرض هنا/ أهدابه هناك/ بينهما صليبه/ بينهما المسمار والأشواك/.»(١٠٨).

فؤاد رفقه يخاف على الكون. يحرسه. يحميه بالشعر، بالقصيدة يسيجه. لذا يعود دائماً إلى الاحراج. هناك تنضج حروفه. يتوحد بعناصر الكون الاساسية: النار والهواء والماء يلفه «حنين الجراحات» المأساة/ المصير، الكل «يسألونه/ لماذا يحب البيادر/ يضحك/ إلى أكداس القمح يتطلع/ يرى عرق الفلاح/ يسمع المطر/ يحس نهارات الشمس/ ويغمض عينيه/ يشم رائحة الخبز/ يفرح بالرغيف الذي كان قمحاً/ على البيادر/.»(١٠٩) الحطاب لا يخاف الموت. فمباركة أنت ايتها الأزمنة، الشاعر انت، يصير اسطورة يحكيها الزمان. والاسطورة عالم جديد. زمان آخر. وحده الشاعر يعرف الزمان. وحده يسهر، يمر به بين وقت وآخر «بومة عجوز وضبع جائع، ونسر أعرج...»(١١٠).

الاتجاه القومي:

حقق هذا الاتجاه غايات وطنية اجتماعية انسانية، واستطاع أن يعبر بكل واقعية وبساطة عن متطلبات الواقع العربي في التحرر من خلال مجازفته الانسانية الكبرى ودعوته للتحرر الشامل من اشكال العبودية السياسية والاجتماعية والاحتلال وصنوف القهر والاذلال، وهذا الاتجاه أخذ في بعض مناحيه اشكال الخطابية والحماسة والدعائية الجماهيرية وفي مناح أخرى تغزل بحرية الانسان والحقول والجماهير الزاحفة نحو الشمس، وهي تحاول تركيز وجودها أمام التحديات في مغامرة الحرية والحضارة.

ومحمد علي شمس الدين أحد أبرز شعراء الجنوب اللبناني يمثل في هذا الاطار الشاعر القومي الذي يكتب باسم الجماهير قصائد فيها من الغنائية/ الرومنطيقية، والواقعية/الرمزية ما يحمل هموم الجنوب التي هي هموم لبنان كله والعرب جميعاً.

عبر دواوينه كافة يسير محمد علي شمس الدين في خط تصاعدي ينمو باطراد. ومحاور رحلته ثلاثة: الأرض، والطفل، والريح. وداخل هذه المحاور ينشد إلى قضية موجعة ـ اليوم ـ في لبنان، هي قضية البيت. وفي منحى آخر، تمثل الانثى [أما وحبيبة] حيزاً مهما في شعر محمد علي شمس الدين بالاضافة إلى فكرة الموت تحت أي شكل جاءت (ضريح، قتل، مراث) حيث نجد أنفسنا أمام موقف أو رؤيا/ رؤية للعالم، فالشيء يحمل نفسه ونقيضه... وهذه الفكرة الصراعية فكرة قديمة، إلّا أنها تأخذ لدى الشاعر انسجاماً خاصاً، حيث تتصارع الاشياء لا لتتناحر وتمحى، بل لتتآلف؛ مما يعطي للقصائد أماناً خاصاً أو سلاماً خاصاً، ويعطي للشاعر، في هذه الحركة المزدوجة: حالات متشابكة... كثيرة التضاد أو التصادم، حالات صراعية يعلن نفسه في نهايتها «ملك الضدين»(١١١).

والطفولة هاجس كبير عند هذا الشاعر. فالطفل/ الشاعر الذي اقتلع من أرضه ورمي في الريح، ممزق بين مسقط رأسه ووطنه، شريداً غريباً يتناثر في الريح:

«عارياً كان يعدو على سدرة الأرض،
والأرض تعدو على غارب الماء
والماء يعدو على صهوة الدم
والدم يطفو على بقعة في الشتاء
ناشراً لحمه للطيور الابابيل تغدو خِفافاً
وتنقضّ سادية
ثم تأوي إلى برجها في السماء
كان منقارها المعدني المحنّى باشلائه.
شاهداً للدماء
هكذا يسقط الطفل في شمسها عارياً
....
ثم تكسوه جلداً غريباً
ووجهاً كفزّاعة في المساء
هكذا يلبس الطفل جلداً من الموت
والموت جلد السماء..»(١١٢).

هذا الطفل المشرد يحن إلى منزله ـ هناك في الجنوب ـ في قريته «بيت ياحون» [قرية الشاعر] التي هي وردة على درب القوافل، «بيت ياحون كهوف وثنية، بيت ياحون ركام

جماع تجارب الأمم وتهيؤ الذائقة العربية في لبنان لتقبل هذه التجارب. ولعل قلق اللبناني على هذا المفرق من العالم ماخول شعراء لبنان القيام بأعباء الحداثة مزاوجين بين الروح الغربية والروح الشرقية على أصالة وتنوع في الشكل والمضمون من أجل شعر يحمل سمات العصر. ومهما يكن من أمر، يبقى لبنان حاضن الحضارة العربية وثقافتها وفكرها وأدبها بامتياز.

منيف موسى
كلية الآداب ـ الجامعة اللبنانية

الحواشي:

(١) ابن رشيق: العمدة، ج ١، ط ٤، دار الجيل، بيروت، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٧٢، ص ١٢٤.
(٢) S. Mallarmé: Propos Sur la Poesie, Paris, 1946, P. 19.
(٣) H. Bremond: La Poésie Pure, Priére et Poésie, Paris, 1926, P. 54.
(٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ط ٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة، تحقيق كمال مصطفى، ١٩٧٩، ص ١٧.
(٥) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، ١٩٦٦، ص ٨٩.
(٦) راجع منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث ـ من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب ـ ط ١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٤، ص ٥٢٦.
(٧) انطوان غطاس كرم: ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار، بيروت، ١٩٨٠، ص ٧٨ ـ ٧٩.
(٨) الثعالبي: يتيمة الدهر، م ١، ج ١، ط ١، دار الكتب العلمية، ١٩٧٩، ص ٤.
(٩) منيف موسى: الشعر العربي الحديث في لبنان، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٩٨.
(١٠) A. Breton: Manifestes du Surréalisme, N.R.F. Paris, 1975, p. 80.
(١١) مناف منصور: عقلية الحداثة العربية ـ البحث عن البعد الثالث، ط ١، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٧٥.
(١٢) لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى ـ من شعر الخاصة ـ مطبعة الكرنك مصر، ١٩٤٧، ص ٥ ـ ٢٥.
(١٣) نازك الملائكة: الديوان، م ٢، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٥ ـ ٢٧.
(١٤) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ط ١، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ١١٩.
(١٥) مجلة شعر، ١٩٥٩، ع ١١، ص ٧٩ وما بعدها.
(١٦) أورخان ميسر: سريال، ط . اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٧٩، ص ١٣ ـ ٢٢ ـ و٣٨ ـ ٤٥.
(١٧) خليل مطران: كتاب الأمس وكتاب اليوم، في مجلة «المجلة المصرية» ١٩٠٠، ع ٣، م ١، تموز (يوليو)، ص ٨٥.
(١٨) الياس أبو شبكة: افاعي الفردوس، ط ٣، دار الحضارة، بيروت ١٩٦٢، ص ٢١.
(١٩) محاضرات الندوة اللبنانية: ١٩٥٧، نشرة ٥، ص ٣٨٣ ـ ٣٨٤.
(٢٠) جلال فاروق الشريف: الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦، ص ١٠٩.
(٢١) امطانيوس ميخائيل: دراسات في الشعر العربي الحديث، ط، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٩٦٨ ص ١١.
(٢٢) م. ن. ص ١٩ و٢٠.
(٢٣) خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٣٥ ـ ١٤٢.
(٢٤) م. ن. ص ٢٢٥ ـ ٢٧١.
(٢٥) م. ن. ص ١٢ و١٣.
(٢٦) م. ن. ص ١١٩.
(٢٧) م. ن. ص ٩٨.
(٢٨) انطون غطاس كرم: في ذيل م. ن. ص ٣٦٧ و٣٦٨.
(٢٩) خليل حاوي في كتاب «كتب وأدباء» لوليم الخازن ونبيه اليان، ط ١، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٩٧٠، ص ٦٩ ـ ٧٠.
(٣٠) أسعد رزوق: الاسطورة في الشعر المعاصر ـ الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٥، ص ٣٨ ـ ٣٩.
(٣١) رياض نجيب الريس: الفترة الحرجة، ط ١، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٦٣.
(٣٢) ريتا عوض: اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط ١، مركز التوثيق والبحوث، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٠٧.
(٣٣) خليل حاوي: الرعد الجريح، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٨ و٣٩، و٤٠ ـ ٤٣.
(٣٤) خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧ ـ ٢١.
(٣٥) م. ن. ص ٤١ ـ ٤٢.
(٣٦) خليل حاوي: الديوان، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.
(٣٧) مناف منصور: الانسان وعالم المدنية في الشعر العربي الحديث، ط ١، مركز التوثيق والبحثو، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٠٧
(٣٨) ميشال عاصي: في ذيل «ورد.. وانتظار يقرع الأبواب» لميشال سليمان، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢ ص ١٨٥.
(٣٩) ميشال سليمان في: «كتب وأدباء» لوليم الخازن ونبيه اليان، ص ١٨٠.
(٤٠) ميشال سليمان: رثاء الخيول الهرمة، دار الريحاني، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٤.
(٤١) م. ن. ص ١٠٧ ـ ١٠٩.
(٤٢) محمد دكروب، ذيل ورد.. وانتظار يقرع الأبواب، ص ١٨٥.
(٤٣) ميشال سليمان: النار والأقدام الجائعة، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٧٠، ص ١١٤ و١١٦ ـ ١١٧.
(٤٤) راجع ميشال سليمان في كتاب «قضايا الشعر الحديث» لجهاد فاضل، ط ١، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤١٥ و٤١٦.

(٤٥) يوسف الخال: هيروديا، في «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ١١٩.
(٤٦) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط ١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٨١.
(٤٧) أدونيس في: «قصائد مختارة» ليوسف الخال، دار مجلة شعر، جمعها مع مقدمة علي أحمد سعيد (أدونيس)، بيروت، ص ٢٥ و٢٩ و ٣٠.
(٤٨) جبرا ابراهيم جبرا: المفازة والبئر والله، في كتاب «الشعر في معركة الوجود» لجماعة من الباحثين، دار مجلة شعر، ١٩٦٠، بيروت، ص ١٤.
(٤٩) يوسف الخال: البئر المهجورة في «في الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢٠٩.
(٥٠) م. ن. ص ٢٢٠.
(٥١) م. ن. ص ٢١٦.
(٥٢) م. ن. ص ٢١٠ - ٢١١.
(٥٣) م. ن. ص ٢٠٨.
(٥٤) الكتاب المقدس، انجيل يوحنا، ط الانجيلية، ١٢ : ٢٤.
(٥٥) يوسف الخال: البئر المهجورة، في «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص ٢١٣.
(٥٦) يوسف الخال: قصائد في الأربعين، م. ن. ص ٢٨٢.
(٥٧) يوسف الخال: البئر المهجور، م. ن. ص ١٩٧ و١٩٨.
(٥٨) يوسف الخال: قصائد في الأربعين، م. ن. ص ٢٩٣ و٢٩٤.
(٥٩) يوسف الخال: الولادة الثانية، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٨١، ص ٨ و١٠.
(٦٠) V. Hugo: Préface de «Cromwell», G. F. Paris, 1968 P. 91.
(٦١) اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مكتبة منيمنة، بيروت، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، ١٩٦١، ص ٣٤.
(٦٢) راجع إ. أ. ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٣، ص ٣٤٧.
(٦٣) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٢٩.
(٦٤) م. ن. ص ٢٩.
(٦٥) ماثيو أرنولد: مقالات في النقد، الدار المصرية، القاهرة، ترجمة وتقديم علي جمال الدين عزت، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٦، ص ٢٠ و٢١.
(٦٦) ابن رشيق: العمدة، ١/٢٧ و٢٨.
(٦٧) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصوحه، ط ٤، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ١٩٦٦، ص ١٠٠.
(٦٨) م. ن. ص ٦٤.
(٦٩) راجع جورج غانم: على حدود النسيان، ط ١، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٦.
(٧٠) م. ن. ص ١٠.
(٧١) م. ن. ص ١١.
(٧٢) هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ط ٣، دار الطليعة، بيروت، ترجمة جورج طرابيشي، ١٩٨٨، ص ٧٣ و٧٥.
(٧٣) جورج غانم: مجامر، ط ١، المطبعة المخلصية، صيدا، ١٩٦٠ ص ١٠ و١٣.
(٧٤) أدونيس: ذيل «سفر الكلمات» لجورج غانم، ط ١، مطبعة المطبعة جونية، ١٩٦٦، ص ١١٤.
(٧٥) جورج غانم، قصائد الحب، ط ١، مطبعة المطبعة، جونية، ١٩٨٤، ص ٢١٨.
(٧٦) جورج غانم، سفر الكلمات، ص ٦٩ - ٨٧.
(٧٧) جورج زكي الحاج: نقدات على بيدر الكلمة، ط ١، مؤسسة مجد، بيروت، ١٩٨٣، ص ١١٥.
(٧٨) جوزف صايغ: الشاعر، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٨ و٢٩.
(٧٩) جوزف صايغ: كتاب آن - كولين، ط ٢، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٤.
(٨٠) م. ن. ص ١١٢ - ١١٣.
(٨١) اميل المعلوف: صدفة افروديث المهجورة، ط ١، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٤.
(٨٢) جوزف صايغ: كتاب آن كولين، ص ٩٢، ١١٣، ١٣١.
(٨٣) جوزف صايغ: العاشق، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٢.
(٨٤) جوزف صايغ: كتاب آن - كولين، ص ٩١.
(٨٥) رياض فاخوري: قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري، ط ١، بشاريا للنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٤ و١٣١.
(٨٦) م. ن.
(٨٧) هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال. . .، ص ٧٦ وما بعدها.
(٨٨) رياض فاخوري: قصيدة الحركة. . . ص ١٣١.
(٨٩) سعيد عقل: مقدمة «المجدلية»، ط ٢، المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٠ ص ٢٦ و٣٢ و٣٣ و٣٧ و٣٨.
(٩٠) رياض فاخوري: قصيدة الحركة. . . ص ٨٣ - ٨٤.
(٩١) ابن رشيق: العمدة م ٢/١٠٠.
(٩٢) الامام عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ط ريتر، استانبول، ١٩٥٤، ص ١٣٦.
(٩٣) توفيق صايغ: اضواء جديدة على جبران، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٦، ص ٢٣٤.
(٩٤) رياض فاخوري: قصيدة الحركة. . .، ص ٨٣ و١٥.
(٩٥) م. ن. ص ٨٣.
(٩٦) م. ن. ص ٧٥ - ٧٦.
(٩٧) S. Mallarmé: Igitur, Divagations, Un coup de dès N.R.F.Paris, 1976, P.P. 403 - 429.
(٩٨) J. Cohen: Structure du Language Poétique, Flamarion, Paris, 1966, p. 97 - 98.
(٩٩) رياض فاخوري: تاميراس، ط ١، بيروت، ١٩٨١، ص ١١.
(١٠٠) م. ن. ص ٥٢.
(١٠١) عصام محفوظ: السوريالية وتفاعلاتها العربية. . ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧، ص ١٢٨.
(١٠٢) فؤاد رفقة: يوميات حطاب، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨، ١١.
(١٠٣) م. ن. ص ١٣.
(١٠٤) م. ن. ص ٢٦.
(١٠٥) م. ن. ص ٣٧.

(١٠٦) م. ن. ص ٥١.
(١٠٧) م. ن. ص ٥٥.
(١٠٨) م. ن. ص ٦٩.
(١٠٩) م. ن. ص ١١٣.
(١١٠) م. ن. ص ٧ و١٢٦.
(١١١) ناديا مقدسي، كلمة على الغلاف لديوان محمد علي شمس الدين «غيم لاحلام الملك المخلوع»، ط ـ ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
(١١٢) محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣، ص ١١ ـ ١٢.
(١١٣) م. ن. ص ٣٥.
(١١٤) محمد علي شمس الدين: غيم لاحلام الملك المخلوع، ص ٢١.
(١١٥) م. ن. ص ٢٣٤.
(١١٦) م. ن. ص ٢٣.
(١١٧) محمد علي شمس الدين، القبس، السبت ـ الأحد ١١ ـ ١٢/١٩٨٧/٧، ص ٨.
(١١٨) محمد علي شمس الدين: غيم لأحلام الملك المخلوع، ص ٧٤.
(١١٩) محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ص ٧٢.

المصادر والمراجع [التي استخدمت في البحث]

أ ـ الكتب التراثية:

١ ـ ابن جعفر (أبو الفرج قدامة) نقد الشعر، ط ـ ٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة، تحقيق كمال مصطفى، ١٩٧٩.
(٢) ابن رشيق (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط ـ ٤، دار الجيل، بيروت، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٧٢.
٣ ـ الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة ،ط، هـ. ريتر. استانبول ١٩٥٤.
٤ ـ الجرجاني (علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط ـ ٤ عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ١٩٦٦.
(٥) الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل): يتيمة الدهر، م ١، ط ـ: ١ دار الكتب العلمية، ١٩٧٩.
٦ ـ القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ١٩٦٦.

ب ـ الكتب العربية الحديثة:

٧ ـ أبو شبكة (الياس): افاعي الفردوس، ط ـ ٣، دار الحضارة، بيروت ١٩٦٢.
٨ ـ جماعة من الباحثين: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠.
٩ ـ الحاج (جورج زكي): نقدات على بيدر الكلمة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
١٠ ـ حاوي (خليل): الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
١١ ـ ـــــ: الرعد الجريح، ط ـ ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
١٢ ـ ـــــ: من جحيم الكوميديا، ط ـ ١، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.
١٣ ـ الخال (يوسف): الأعمال الشعرية الكاملة، ط ـ ١، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٣.
١٤ ـ ـــــ: الحداثة في الشعر، ط ـ ١، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.
١٥ ـ ـــــ: قصائد مختارة، دار مجلة شعر، بيروت، جمعها وقدم لها: ادونيس.
١٦ ـ ـــــ: الولادة الثانية، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٨١.
١٧ ـ الخازن (وليم) واليان (نبيه): كتب وأدباء، ط ـ ١، المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت، ١٩٧٠.
١٨ ـ رزوق (أسعد): الأسطورة في الشعر المعاصر ـ الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٥.
١٩ ـ رفقه (فؤاد): يوميات حطاب، ط ـ ١، دار صادر، بيروت ١٩٨٨.
٢٠ ـ الريس (رياض نجيب): الفترة الحرجة، ط ـ ١، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.
٢١ ـ سليمان (ميشار): رثاء الخيول الهرمة، دار الريحاني، بيروت، ١٩٦٦.

٢٢ ـ ــــ: النار.. والاقدام الجائعة، طـ ١، دار لسان العرب بيروت، ١٩٧٠.

٢٣ ـ ــــ: ورد.. وانتظار يقرع الأبواب، طـ ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

٢٤ ـ الشريف (جلال فاروق): الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦.

٢٥ ـ شمس الدين (محمد علي): غيم لاحلام الملك المخلوغ، طـ ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣.

٢٦ ـ ــــ: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، طـ ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

٢٧ ـ صايغ (جوزف): الشاعر، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

٢٨ ـ ــــ: العاشق، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٨٨.

٢٩ ـ ــــ: كتاب آن ـ كولين، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت، ١٩٧٤.

٣٠ ـ عقل (سعيد): المجدلية، طـ ٢، المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٠.

٣١ ـ عوض (ريتا): اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، طـ ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

٣٢ ـ عوض (لويس): بلوتولاند وقصائد اخرى، مطبعة الكرنك، مصر ١٩٤٧.

٣٣ ـ غانم (جورج): سفر الكلمات، طـ ١، مطبعة المطبعة، جونية، ١٩٦٦.

٣٤ ـ ــــ: على حدود النسيان، طـ ١، بيروت، ١٩٨٠.

٣٥ ـ ــــ) قصائد الحب، طـ ١. مطبعة المطبعة، جونية، ١٩٨٤.

٣٦ ـ ــــ: مجامر، طـ ١، المطبعة المخلصية، صيدا، ١٩٦٠.

٣٧ ـ فاخوري (رياض) تاميراس، طـ ١، بيروت، ١٩٨١.

٣٨ ـ ــــ: قصيدة الحركة ويليها الاثبات الشعري، طـ ١، بشارياً للنشر، بيروت، ١٩٨٦.

٣٩ ـ فاضل (جهاد): قضايا الشعر الحديث، طـ، دار الشروق، بيروت القاهرة، ١٩٨٤.

٤٠ ـ كرم (انطون غطاس): ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٤١ ـ محفوظ (عصام): السوريالية وتفاعلاتها العربية، طـ ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.

٤٢ ـ الملائكة (نازك): الديوان، م ٢، طـ١، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٤٣ ـ منصور (مناف): الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، طـ ١، مركز البحوث والتوثيق، بيروت، ١٩٧٨.

٤٤ ـ ــــ: عقلية الحداثة العربية ـ البحث عن البعد الثالث، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٨٦.

٤٥ ـ موسى (منيف): الشعر العربي الحديث في لبنان، طـ ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.

٤٦ ـ ــــ: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، طـ ١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٤.

٤٧ ـ ميخائيل (امطانيوس): دراسات في الشعر العربي الحديث، طـ ١، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٩٦٨.

٤٨ ـ ميسر (أورخان): سريال، طـ ٢، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩.

ج ـ الكتب المترجمة:

٤٩ ـ ارنولد (ماثيو): مقالات في النقد، الدار العربية، القاهرة، ترجمة وتقديم علي جمال الدين عزت، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٦.

٥٠ ـ اليزابيث (درو): الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مكتبة منيمنة، بيروت ترجمة محمد ابراهيم الشوش، ١٩٦١.

٥١ ـ ريتشاردز (إ. أ): مبادىء النقد الأدبي، وزارة الثقافة،

المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة. . .، القاهرة، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، ١٩٦٣.

٥٢ ـ هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ط ٣، دار الطليعة، بيروت، ترجمة جورج طرابيشي، ١٩٨٨.

د ـ الكتب الأجنبية:

٥٣ ـ Bremond (Ab. H.): La Poésie pure, Priére et Poésie, Paris, 1926.

٥٤ ـ Breton (André): Manifestes du Surréalisme, N.R.F. Paris, 1975.

٥٥ ـ Cohen (zean): Structure du Langage Poétique, Flammarion, Paris, 1966.

٥٦ ـ Hugo (Victor): «Cromwell», B. F. Paris, 1933.

٥٧ ـ Mallarmé (Stephan): Igitur, Divagations, Un Coup de Dés, N.R.F. Paris, 1976.

٥٨ ـ ———: Propos sur la Poésie, Paris, 1946.

هـ ـ متفرقات:

٥٩ ـ الكتاب المقدس، ط . الانجيلية.

و ـ الدوريات:

٦٠ ـ شعر بيروت.

٦١ ـ القبس الكويت.

٦٢ ـ المجلة المصرية القاهرة.

٦٣ ـ محاضرات الندوة اللبنانية بيروت.

البحث عن زمن الحرب في شعر الحرب

طراد الكبيسي
(العراق)

(١)

أين تتجلى حدود الزمن: الماضي، الحاضر، المستقبل، في العمل الابداعي؟ أم أن الزمن هو ما نقرأه ونكتبه ونكتشفه؟!

كيف يمكن للزمن أن يتخلص من التاريخ؟ كيف يمكن للتاريخ أن يتنبأ بنا، وكيف له أن يحضر معنا، وكيف له بعد ألف عام، مثلاً، أن يكتشفنا؟

وباختصار أبمستطاعنا أن ننقذ أنفسنا مما أسماه اليوت «بالتدمير الجارف» للزمن[١]. و: أيمكن للفأس والشجرة ألا يلتقيا في الصدى؟!

لا نتحدث عن زمن معين: (واقعي، فلسفي، تاريخي، سايكولوجي..) فالذين يقرأون الشعر كأبداعٍ، يجدون أنه لا يحد بزمن. فمن خصائص الشعر الأساسية كونه، كنتاج زماني، لازمنياً، قادراً على اختراق الأزمنة، ومعايشة كل الأزمنة. انه اختراق للآني إلى الدائم، وللمنقطع إلى اللامنقطع.. ومع ذلك، لا يمكن أن يقال إن ما هو شعري أو تخييلي يمكن أن يوجد خارج الزمن، حيث يبدو كل شيء مرتبطاً بالزمن. ومن دلائل هذا لجوء الشاعر في التعبير عن تجربته إلى تجارب أو رموز ماضية (بما فيها رموز طفولته) حيث يغدو الشعر أكثر تاريخية، والتاريخ أقرب للشعر من أي شيء آخر (كالفلسفة مثلاً).

فالشعر يتأمل التاريخ ويكتبه بوعي ورؤى أكثر ذاتية ورمزية وشمولية، وهو بهذا ـ أي الشعر الأكثر تاريخية ـ يرى أن الماضي أقدر على تقديم معنى للحاضر، وامتداداً، بالتالي، في المستقبل!

(٢)

الذي لا شك فيه، أنه لا شيء ثابت مع الزمن. فالزمن يتغير في الأشياء، والأشياء حتى تعيش، أو تبدو على قيد الحياة، لا بد لها هي الأخرى من أن تتغير مع الزمن. والشعر يتغير من خلال قراءتنا له قراءة متغيرة. فنحن لا نقرأ امرأ القيس أو الأعشى كما كان يقرأهما أهل زمانهما أو من تلاهما. ولا يبدو لنا امرؤ القيس أو الأعشى كما هما في زمنهما، فقد طالهما تغير الزمن، وتغيرنا نحن مع الزمن. لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن ننفي امرأ القيس أو الأعشى عن عالمهما وتاريخهما بحيث يبدوان كما لو كانا مخلوقين غريبين لا يمتان الى عالم وتاريخ ذاكرتنا، أو عالم وتاريخ مجتمع وثقافة وجغرافيا..

إن المجهود الذي يبذله القارىء بعد ألف عام، مثلاً،

بحثاً عن معنى في شعر الحرب، كما تبذل المجهودات اليوم، بعد أكثر من ألف عام، بحثاً عن معنى في شعر الحرب عند العرب قبل الاسلام، مثلاً، لن يكون بأي حال بحثاً عن الرعب الكامن في مجانية فعل القتل الانساني وحسب، بل لا بد أن يكون بحثاً في مغزى هذا القتل من حيث انه: مفارقة تاريخية في تدمير المنتوج الزمني: تدمير الانسان والحضارة قبل أوان زوالهما الطبيعي.

(٣)

يشكل الماضي عنصراً أساسياً، بل لعله العنصر الأهم على الاطلاق في قصيدة الحرب، على مستوى بنية التخييل واللغة والقيم الفكرية والأخلاقية، بل والحدث المادي أحياناً. وكأن الشاعر يريد أن يقول لنا: الزمن هو الحاضر كله (أو أن التاريخ والوضع الانساني يشكل منظوراً لا زمانياً)، وبالتالي لا يغدو عجيباً الحس باستمرارية ووحدة الزمن.

على أن هذا لا يُقترح الا بخصوص «نماذج متعالية» أو متكررة من الشخصيات والأحداث لها طابع الاسطورية أو الرمزية التي تعبر عن «حقيقة انسانية مطلقة» يمتزج فيها ما هو تاريخي بما هو استعاري، مشكلاً ما يمكن دعوته باستراتيجية النص، موهماً بأن ما وقع في الماضي قابل لأن يقع في كل زمان ومكان، وبالذات عندما يكون التعبير عن النفس الانسانية متمحوراً حول أعمق مدركاتها وأبعد رؤاها، حيث يشكل التعبير هذا متتابعة متناصّة، وكأن الزمن فيها مثل النهر الجاري: المياه تمر من حولك، لكنك لن تخوض المياه نفسها مرتين.

في شعر حميد سعيد، مثلاً، نجد الماضي دائماً هو الذي يمنح الحاضر معناه، ويتوحد معه في تشكيل المستقبل: (محمد البقال) في القصيدة ذاتها، هو ماض (رفيق صبا) الشاعر. افترقا ثم التقيا (أمس) في نداء القادسية.

ومثل (محمد البقال) العريف عبد العباس، ومنصور، في القصائد المسماة باسميهما، لقاء مع مرحلة سابقة.

وهكذا ـ يقول حميد سعيد ـ (وجدت طفولة الأشياء (الماضي) وهي غير معزولة عن واقع كان وواقع تغيّر. وبهذا اكتشفت الطريق المؤدي إلى قصيدة الحرب)[٢] قصيدة خاصة به، متمثلاً التحول الذي أحدثته الحرب ومتغيرات الواقع في مسار حياة كل واحد من هذه الشخصيات.

ولا يبرز هذا في (طفولة الماء) بل وفي جملة قصائد (مملكة عبد الله). وقصيدة (العصفور الأبيض) مثال حسن على استثمار الرمزية الكامنة في المعتقد الشعبي: العصفور الأبيض، هو عصفور الجنة. ومن خلال استعادة الزمن الماضي (البهيّ) كما يصفه[٣]، (والماضي دائماً بهي في نظر المحدثين!) وابتداء من الذاكرة، يصبح العصفور الأبيض معادلاً للضياء الأبيض (الشمس نهر من القطن) الذي يبشر باقتراب الحلم أو اللقاء به: أن تفتح أبواب الجنة، أو أبواب إرم ذات العماد.. أو تبدأ اجازته الاربعاء..

وهكذا يصبح ظهور العصفور الأبيض ثانية (المرَّة الأول في الطفولة، والثانية في موضع المقاتلين) العبارة عن حضور الماضي، أو لقاء الحاضر بالماضي، لقاء يجعل من الماضي تاريخاً مستمراً لا ينقطع.

والحقيقة إذا تأملنا جملة قصائد الحرب نجد هذا البعد الماضوي، سواء بدأت بالفعل الماضي أو بدأت بالفعل الحاضر (المضارع) حيث يظل الأخير في دلالته الزمنية، ماضياً، يجترح الحاضر أو يتنبأ به، أي يشكله على نحو رؤيوي وواقعي أحياناً: (قصيدة «رؤيا نبوخذ نصر» مثلاً لعبد الرزاق عبد الواحد حيث يحمل الماضي هم الحاضر الذي يولد بدوره من رحمه ـ رحم الماضي).

ولنتأمل، مثلاً، مفتتحات القصائد التالية لحميد سعيد:

١ ـ عند اقتراب الفجر:

أكتب مقطع القصيدة الأول..
يطلق الاطلاقة الأولى..
أحاول اقتناص معنى..
فيحاول اقتناص الهدف المعادي
الله يا بلادي..
الفاو في أصابعي..

أخشى على حروفها من زلل الكتابة
ونبرة الخطابة
يصوّب الآن على العدو.. يخشى خطأ الإصابة

٢ ـ إشراقات الشهيد عباس بن شلب:

الليلة أسهر منتظراً أحبابي
ونثيث اللؤلؤ، يسهر في بستان الجيران..
يشاكس صفصافات الشارع
يعبث بالنارنج.. وورد الرمان
تهرب لؤلؤة من حقل الضوء.. تنام على بابي
أوقظها، تنهض مسرعة
فأخاف عليها من برد الليل
أخبّئها بين ثيابي.

٣ ـ رمل وحناء:

النار واطئة.. وتصعد ثم تصعد
كان ليل الفاو يفترس الرصاصة..
تختفي الظلمات في الذهب المذاب
ويجيء عبد الله من دمه..
وتصحبه الأغاني
فلتتبعاني.. يا صاحبيّ تقدماً..
الرمل يومىء لي..
فأركض.. تركض الحناء قبلي والنخيل..

فهنا ورغم أن جل الأفعال مضارعة، فإن الحديث دائماً يجري عن الشخص الآخر (المقاتل، الشهيد..) (الغائب ـ الحاضر) أي أن الحديث هو بمثابة انفتاح الذاكرة على أشخاص وأحداث (رموز) تستعاد من زمن مضى. واللقاء بها، حاضراً، يمثل لقاء الحاضر بالماضي المستمر إلى الحاضر، مع أخذ التغيرات التي أصابت هذا الماضي أو اختلطت به بنظر الاعتبار، بالطبع.

(٤)

على أية حال.. يبدو أن استخدام التاريخ أو الأسطورة والشخصيات والحكايات التاريخية والاشارات الى أزمنة وأمكنة أو أحداث تاريخية، هو المؤشر الأكثر وضوحاً على خلق منظور لازماني ونقل الاحساس باستمرارية وتوحد الازمنة، وبالتالي تجسيد وضع انساني بقدر ما يمتلك من الخاص ينطوي على العام، وكأننا ازاء حالة تذكير دائمة «بالعود الأبدي للشيء نفسه» أو لنقل: تجسيد الاحساس باستمرارية الزمن والاشارة في الوقت نفسه إلى معنى الرمز في التعبير عن حقيقة انسانية مطلقة[٤].

وهذه الحالة تشكل ظاهرة بارزة في قصيدة الحرب، وخاصة عندما تتمحور الفكرة أو الرؤية الرئيسية للقصيدة حول شخصية تتجسد رمزاً وطنياً أو قومياً بمتزج فيها ما هو تاريخي بما هو استعاري[٥] حيث يكون لقاء الحاضر بالماضي، لقاء عميقاً شاملاً ساحقاً.

أولاً: يمكن أن نضرب مثلاً بقصائد الحرب التي تقوم على استخدام الرموز الشخصية/ والأحداث/ التاريخية أو المثيولوجية، حيث (المعنى) في استحضار الماضي، يأتي: (أولا) من اعتبار (الماضي) ينطوي على طاقة رمزية ما تزال قادرة على صنع التاريخ والحضارة من خلال تجسد دلالتها هذه في أشخاص أو أحداث معاصرة.

فجلجامش في قصيدة (رأيت ما رأيت) لسامي مهدي، ونبوخذ نصر في (رؤيا نبوخذ نصر) لعبد الرزاق عبد الواحد، وحمورابي في (مسلة أخرى) لمعد الجبوري وسيدة المحبة ـ عشتار في قصيدة (الحرب) لياسين طه حافظ، ورمز الشهادة في (رؤيا نصب الشهيد) لحميد سعيد، والرمز في الحكايات الشعبية حول عودة الغائب في (سيدة الأهوار) ـ تسواهن ـ ليوسف الصائغ.. الخ، إنما هي (تمثيل) لفكرة النسق اللازماني كما تجسده نماذج متعالية، كرموز تقترح للتكرار الدائري للشيء نفسه، أو لوضع انساني مشابه، يمكن أن تعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج الزمان والمكان[٦].

ثـانياً: ثم إن الصراع في مثل هذه القصائد، ليس هو صراع الموت والحياة، الحب والكراهية، الشهادة والقتل.. وحسب، بل صراع داخل أزمنة ينكشف فيه الماضي انكشافاً يغدو معه وكأنه الزمان كلُه! فمن ضرع الماضي تتغذى ملحمة الوجود والماضي لا يحترق ولكنه يتجدد مثل طائر الفينكس.

إن محاولة الشاعر كتابة قصيدة ملحمية ـ بطولية تعد بذاتها محاولة لاختراق الزمن المقطوع إلى ما هو باق ومتعال على الزوال.. إذا لاحظنا أن البطل في الملحمة لايعني رجلاً معيناً بالذات في لحظة معينة بالذات من لحظات التاريخ، ولكن يعني «الانسان في التاريخ»[٧].

فالبطولة والشهادة تجسيد لقيم انسانية واخلاقية لا تُحدّ بزمن، لأنها ذات دلالة رمزية. والرمز «نموذج أصلي يعبر عن حقيقة انسانية مطلقة» يجمع بين ما هو زماني ولا زماني ويخاطب قوى الانسان العقلية والشعورية معاً. وهكذا هو نصب الشهيد، مثلاً، حيث الموت (الماضي) لا يصير فناء مطلقاً، بل يصير تغيراً من عنصر إلى آخر[٨]، أي حاضراً يصير ماضياً ثم يتجدد الماضي هذا إلى حاضر.. وهكذا.. يستمر الماضي في متتابعات لا تنقطع.

الاشارات:

(١) عن مقال: (الأدب الحديث والاحساس بالزمن) مجلة (الثقافة الاجنبية) العدد الثاني ١٩٨٨ ـ ص ٤٩.

(٢) (٣) حميد سعيد الكشف عن أسرار القصيدة: ص ١٠٦ ـ ١٢٧.

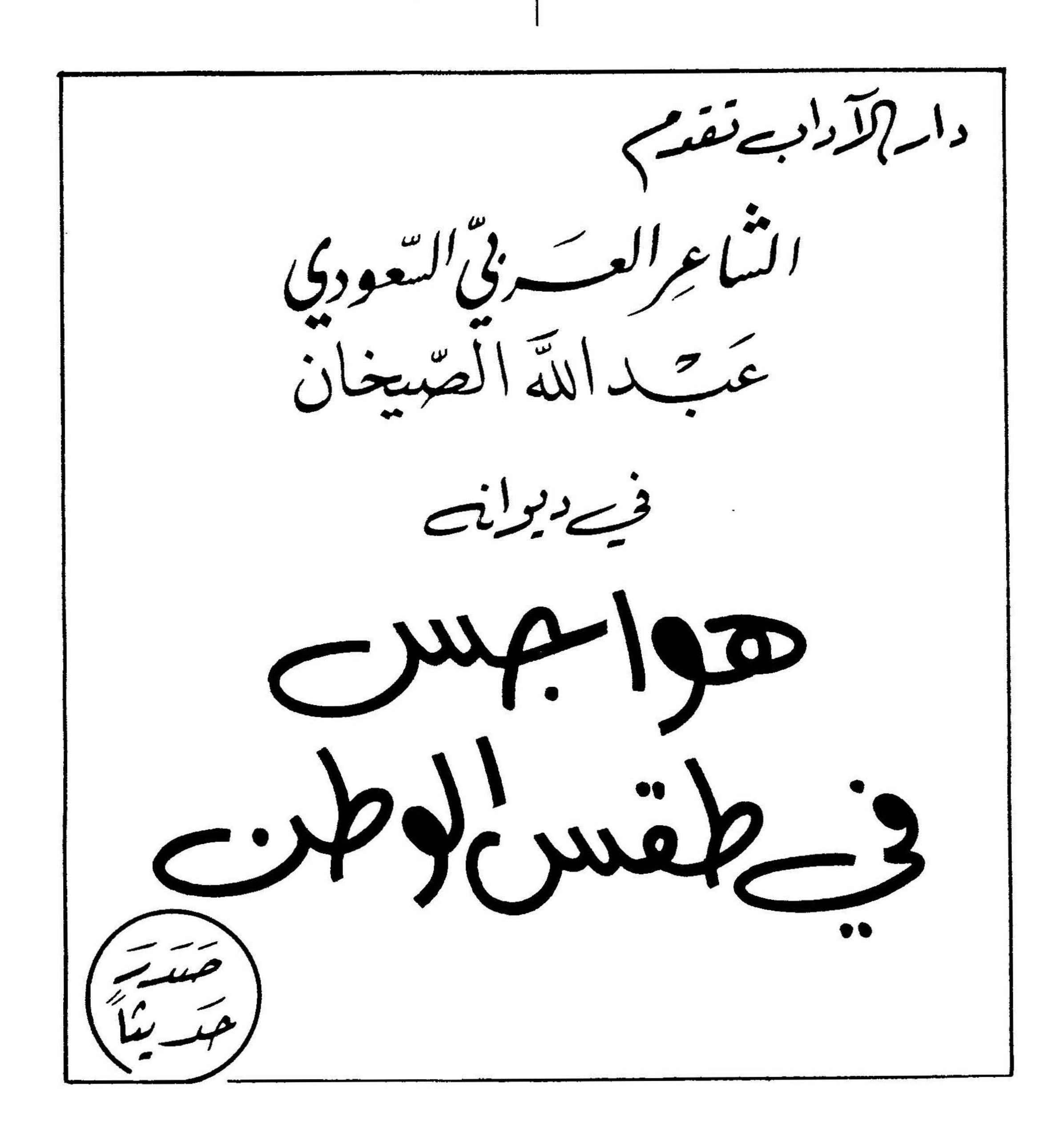
(٤) كتابنا: (قصيدة الحرب الحديثة في العراق) ص ٢٦.

(٥) نفسه: ص ٢٧.

(٦) الزمن في الأدب ـ هانز ميرهوف ـ ترجمة أسعد رزوق: ص ٩٠.

(٧) الملاحم كتابة وثقافة. د. أحمد أبو زيد. مجلة (عالم الفكر) العدد الأول ١٩٨٥ ـ ص ٦.

(٨) جدل الحب والحرب: هيرقليطس: ترجمة وتعليق مجاهد عبد المنعم مجاهد: ص٧٢.



اللغة الثانية:
الحداثة النقدية وإشكالية أحكام القيمة

فاضل ثامر
«العراق»

يطمح هذا البحث لدراسة وفحص ماهية الرؤيا النقدية الحداثية من جهة، وعلاقة هذه الرؤيا بأحكام القيمة من جهة أخرى. ولذا فإن البحث سيعمد أولاً إلى تحديد المصطلحات الأساسية التي يتعامل معها ومن ثم تشخيص الاشكاليات الأساسية التي يتعامل معها ومن ثم تشخيص الاشكاليات الأساسية التي ترتبط بالظاهرة قيد الدراسة.

ولا بد للباحث في ميدان كهذا وأن يصطدم بحقيقة لا بد من تأشيرها وهي أن إشكالية الرؤيا النقدية الحداثية هي أعقد بكثير من إشكالية الرؤيا النقدية الحداثية هي أعقد بكثير من إشكالية الرؤيا الحداثية للأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة والمسرحية. وكما لاحظ أحد النقاد العرب بحق فإن «الإبداع النقدي يدخل في إشكالية حادة أكثر من تلك التي يعاني منها الخلق الروائي»[١] مثلاً ومرد ذلك، على ما نرى، يعود إلى مفارقة تاريخية غريبة: فالحركة النقدية، سواء في الأدب الأوروبي الحديث أو الأدب العربي الحديث التي انهمكت بعملية التنظير لماهية الحداثة في الأنواع الأدبية الإبداعية، نسيت أن تنظر لماهية الحداثة في الرؤيا النقدية، وهي وأن فعلت ذلك، ففي وقت متأخر للغاية، وعلى مساحة محدودة نسبياً، ودون أن تتوصل إلى ثوابت نقدية واضحة في هذا الميدان.

ولذا فلا يمكن أن نكتشف أية تحديدات دقيقة وشاملة المفهوم الحداثة النقدية، بل سنكتشف أن الكثير من الحركات النقدية الحداثية آثرت أن تقرن نفسها بمسميات ومصطلحات أخرى مثل حركة «النقد الجديد» New Criticism في أمريكا وانكلترا وحركة «النقد الجديد» Nouvelle Critique في فرنسا، دون أن تتمسك بمصطلح الحداثة، مثلما تمسكت به الحركة الشعرية الحداثية مثلاً.

ولذا فإن من الطبيعي أن ينصرف ذهن الباحث، في مثل هذه الحالة، إلى تلك المرحلة المتميزة من تاريخ الأدب الأوروبي والتي اصطلح على تسميتها بالحداثانية Modernism والتي بدأت ـ على ما تذهب اليه معظم الدراسات النقدية في هذا الميدان ـ منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر وأستمرت طيلة العقود الثلاثة الأخيرة في هذا القرن[٢]. ورغم اتضاح الملامح الحداثية للشعر والرواية بطريقة ملفته للنظر خلال هذه الفترة، لم يحاول الخطاب النقدي أن يميز نفسه عن الاتجاهات النقدية السائدة في العصر وهو يستنبط الأسس الجمالية والأونطولوجية والمعرفية للاتجاهات الحداثية والحداثية للأنواع الابداعية المختلفة. أما إذا شئنا أن نوسع مفهوم الحداثة modernity، بصيغته الشاملة وغير المذهبية المحدودة، ونحرره من اطاره الزمني الموقت لينطوي على معاني التجديد والابتكار والمغايرة والتجاوز لما هو قديم

وسلفي ومتخلف، فالمشكلة تزداد اضطراباً: فأية مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي الأوروبي، أو التاريخ الأدبي العربي هي التي يمكن أن نعدها حديثة؟ هنا، بالتأكيد، تبرز احتمالية ظهور نزعات تأريخية نسبية وأحكام شخصية، إلا أن الباحث لا يستطيع في جميع الحالات أن يتهرب من مواجهة هذه الأشكالية الخطيرة. ولا نريد في هذه المداخلة أن نستفيض، على حساب خطة البحث وهدفه، في هذه المسألة لأنه سبق لنا وأن فحصنا هذه القضية في موطن آخر[٣]، وبشى من التفصيل.

لو حاولنا العودة إلى التاريخ الأدبي الحديث لوجدنا اضطراباً واضحاً في مفهوم الرؤيا النقدية الحداثية على الصعيدين الأوروبي والعربي. ونحن نميل لتحديد الحداثة النقدية بتلك الاتجاهات النقدية التي أسهمت بالتبشير بحركات الحداثة والحداثانية وما بعد الحداثانية في الأدب الأوروبي وتواصلت في الكتابات النقدية طيلة هذه الفترة ضمن قنوات متعددة، وهي تتقاطع تارة وتتعايش تارة أخرى مع الاتجاهات النقدية التقليدية والاكاديمية المختلفة. أي أننا لا نريد أن نقصر حركة الحداثة النقدية على مرحلة زمنية محددة كالحداثانية الأوروبية مثلاً، وإنما نحاول أن نشخص أهم المقومات الداخلية للرؤيا النقدية الحداثية بغض النظر عن المسميات المستخدمة طيلة هذه الفترة.

وتفتقر أغلب كتب التاريخ الأدبي الأوروبي إلى تحديدات واضحة لماهية الحداثة النقدية فكتاب ألبيريس «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين» والذي كشف فيه الناقد الفرنسي عن أوجه الحداثة في المغامرة الشعرية والروائية بحماسة فائقة لم يقل شيئاً محدداً بخصوص تحديد طبيعة الموقف الحداثي في النقد، بل ان الناقد بدا لنا غير متحمس أبداً للوضع النقدي خلال النصف الأول من هذا القرن، بل، على العكس تماماً، كان يشكو من شهود القرن العشرين اقبالاً على الطريقة «التنقيبية» التي ولدت على أيدي سانت بوف وتين ولانسون في القرن التاسع عشر والتي بولغ فيها ـ كما يقول ـ إلى حد العبث تحت تأثير النزعة الألمانية المدعية: نقد وتحقيق النصوص، وهو لون من النقد الذي يعنى بدراسة التحريفات الطارئة على النص وتفسير الأثر الأدبي بسيرة حياة الكاتب وبيئته وجيله الأدبي[٤]، وهو لا علاقة له بمدلول النقد النصي المعاصر.

أما كتاب ستانلي هايمن «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» فهو يقدم خلطاً غريباً لمفهوم الحداثة النقدية، فهو تارة يعلن أن النقد الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطو مضى فيه ووسعه، وأن هذين الرجلين هما على التحقيق رائداه العظيمان[٥] إلا أنه من جانب آخر يعنى بشكل خاص ببعض النقاد الامريكيين والانجليز الذين ظهروا خلال النصف الأول من هذا القرن والذين يعدهم نقاداً حديثين. وهو يرى أن هؤلاء النقاد يسيرون بالأدب سيرة مخالفة، ويحصلون من هذا الأدب على أشياء مخالفة أصلاً. ويخلص من ذلك إلى تعريف للنقد الحديث يظل مائعاً ويفتقد إلى التحديد والدقة، بحيث يقول عن النقد الحديث بأنه «استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضاً في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب»[٦]، ومثل هذا التحديد يتقاطع مثلاً مع تحديدات رينية ويليك وأوستن وارين في «نظرية الأدب» حول ملامح الحركة النقدية في النصف الأول من هذا القرن ، إذ يذهب هذا الناقد إلى التمييز بين منهجين في النقد: المنهج الخارجي والمنهج الداخلي ـ وهو تقسيم شاع كثيراً في البحث النقدي ـ حيث يسعى منهج الدراسة الخارجية إلى تفسير الأدب في ضوء سياقه الاجتماعي والتاريخي، ومثل هذه الدراسة تغدو في معظم الحالات شرحاً تعليلياً تتصدى لدراسة الأدب وشرحه، وأخيراً لارجاعه إلى أصوله[٧]. ويرى الناقدان أنه قد حدثت في التفرة الأخيرة «ردة سليمة تقر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها»[٨] وهو جوهر المنهج الداخلي الذي يراه الناقدان منسجماً والاتجاهات النقدية الحديثة التي يبشران بها، لأنه يرفض مفهوم النسبية التي تقول ان الأزمنة المختلفة تتطلب مقاييس مختلفة[٩].

وإذا كان ستانلي هايمن يضع امتيازاً للنقد الحديث يتمثل في استعمال تقنيات غير أدبية، وضروب للمعرفة غير الأدبية، فإن القسم الأغلب من الاتجاهات النقدية الحداثانية والحداثية ـ رغم تباين منطلقاتها ومناهجها

وأصولها - راحت تلح على ضرورة تأسيس تقدم وصفي محايد يستمد كل مقوماته من اللغة ذاتها وينهمك بمعاينة النص الأدبي بوصفه نسيجاً لغوياً، ومثل هذا النقد يرفض في الوقت عينه، الاتكاء على التقنيات وضروب المعرفة غير الأدبية وهو عموماً ينضوي تحت لافتة «المنهج الداخلي في دراسة الأدب» التي حدد معالمها وارين وويليك. ومن الملفت للنظر أن هذه الاتجاهات لا تصر على استخدام مصطلح الحداثة مثلما يفعل الشعر مثلاً بل تؤثر مصطلحات ومسميات مختلفة تماماً. فحركة الحداثة النقدية اتخذت لها في الأدبين الأمريكي والانكليزي مسميات مثل «النقد الموضوعي» و«النقد التحليلي» و«النقد التطبيقي» و«النقد الجديد» New Criticism ولعل حركة النقد الجديد هي أوضح الحركات في انتمائها للمنحى الحداثاني في الرؤيا النقدية. كما اتخذت حركة الحداثة في بلدان أوروبية أخرى مسميات مغايرة كالشكلانية الروسية ومدرسة «النقد الجديد» الفرنسية. فمدرسة «النقد الجديد» في الأدبين الأمريكي والانجليزي قد سعت لتطوير تقاليد النقد الموضوعي التي وضع أسسها. س. اليوت ودمجها بمنهجية «النقد التطبيقي» لدى ريتشاردز، فواصلت هجومها على نظرية التعبير الرومانسية، كما ركزت هجومها الجديد على النزعات التأريخية النسبية وعلى المنطلقات السوسيولوجية والأخلاقية والأكاديمية وكل المقاربات الخارجية. وقد أولت حركة «النقد الجديد» اهتماماً زائداً للمقاربة النقدية الداخلية عن طريق التحليل الدقيق للمكونات اللغوية والجمالية للعمل الأدبي بحيث صار النقد يطمح لأن يكون غاية في نفسه تماماً[١٠] وينزع ليكون علماً[١١]، ويرى أحد المتحمسين لمدرسة «النقد الجديد» أن المعلم الأول من معالم النقد الحديث يقوم على «الدراسة العلمية الموضوعية التي تنفذ إلى دقائق عملية الخلق الفني ودقائق عملية التذوق، ومن ثم عملية النقد»[١٢]. ويعترف كلينيث بروكس أحد أبرز ممثلي «النقد الجديد» أن منهجه النقدي يتمثل في تجاهل الدراسة التاريخية للقصائد التي يدرسها فلا يحاول اعتبارها تعبيراً عن العصر أو تصويراً لأوضاع اجتماعية أو أن يلتمس فيها تفسيراً لظاهرة تاريخية أو فلسفية، وإنما ينصب تناوله لهذه القصائد على النواحي الفنية فحسب محاولاً إبراز الجمال الفني في كل قصيدة من وجهة البناء الشعري ومكوناته وخصائصه وتفاعل هذه جميعاً[١٣]. ويعلن رانسوم «أن التفسير النفسي للأدب والأحكام الأخلاقية كلاهما خاطىء، لأن المنهج الوحيد المشروع هو النقد الجمالي الذي يضيء العمل الأدبي من الداخل»[١٤].

ومن هنا نجد أن اتجاه «النقد الجديد» هذا إنما يواصل المنحى الأونطولوحي والجمالي للكثير من النزعات الحداثانية الأوروبية، وإن كان ظهوره لاحقاً لتلك الحركة وبعد انحسارها تاريخياً وزمنياً من الساحة الثقافية، ومع ذلك فإن هذا الاتجاه لم يحاول أن يتمسك بمسميات حداثية أو حداثانية كما كان يفعل الشعر بل اختار له كما رأينا مسميات جديدة تماماً، وهذا تأكيد آخر على غياب الوعي المنهجي الواضح بماهية الحداثة النقدية في النقد الأوروبي طيلة النصف الأول من القرن العشرين. وهذا الأمر ينطبق، وان بمستوى آخر على اتجاه آخر يحمل التسمية ذاتها ذلك هو اتجاه «النقد الجديد» Nouvelle Critique الفرنسي، والذي راح يشغل لاحقاً اتجاهات النقد البنيوي. فهذا النقد، هو الآخر نقد داخلي وجمالي في جوهره يركز على النص وآلياته الداخلية، ويعود الفضل للناقد رولان بارت في الدفاع عن هذا الاتجاه ضد هجمات ممثلي النقد الاكاديمي الفرنسي أمثال ريمون بيكار. ويمكن أن نعد كتاب «النقد والحقيقة» لرولان بارت بمثابة بيان (مايفستو) لاتجاه «النقد الجديد» في فرنسا، وهو اتجاه نقدي محايد، يختلف كثيراً عن نظيره في الأدبين الأمريكي والانجليزي، إلا أنه هو الآخر لا يتمسك بالانتماء إلى نزعة حداثانية أو حداثية محددة، وهو أيضاً ينشأ بعد انحسار الموجة الحداثانية الأوروبية وبالذات في النصف الثاني من القرن العشرين. ويرى الناقد الأمريكي جوناثان كلر أن بارت يدافع عن النقد الجديد بوصفه نقداً تأويلياً متنوعاً وحياً لا يطمح ممارسوه إلى اقامة وقائع حول الأثر الأدبي، وإنما إلى ارتياد معناه من موقف فلسفي ونظري حديث[١٥]. ونحن نرى أن هذا النقد يحمل هو الآخر جوهر الأرث الأونطولوجي للحداثانية الأوروبية وإن جاء متأخراً عنها، ولذا فهو أفضل ممثل للمنحى الحداثاني في النقد الأوروبي، لأنه يمتلك وضوحاً

واستيعاباً لوظيفة النقد الأدبي الحداثانية، ولأنه ترك بصماته الواضحة فيما بعد على الكثير من الاتجاهات والمقاربات والمناهج النقدية الأوروبية والعربية.

يحاول رولان بارت ومن منظور بنيوي شكلاني وسيميولوجي اقامة نقد محايث يستمد معاييره وأدواته المنهجية من عناصر ألسنية وسيميولوجية صرف، رافضاً الاحالة إلى ما هو خارج النص كالمرجع والمؤلف والسياق والاطار التاريخي والاجتماعي، ولذا فهو في تحديده لتعريف النقد ينزع إلى اقصاء كل ما له علاقة بأحكام القيمة. فهو يرى أن النقد خطاب حول خطاب، وهو قول ثانٍ أو قول واصف meta - Language يمارس على قول أول، ويخلص بارت إلى القول انه إذا لم يكن النقد سوى قول واصف فذاك معناه أن مهمته ليست مطلقاً اكتشاف الحقائق، وإنما الصلاحيات فقط، وهو يؤكد أن القول في ذاته ليس حقيقياً ولا مزيفاً، وإنما صالح أو غير صالح، بمعنى أنه يشكل نظاماً متوافقاً من العلامات. ويصر بارت على نفي أحكام القيمة بقوله ان الحقيقة سراب في النقد، وان النقد هو شيء آخر غير الحديث بأحكام باسم مبادىء حقيقية[١٦]. إلا أن رولان بارت يحاول من جانب آخر الاعلاء من شأن العملية النقدية ويضعها بمصاف العملية الابداعية، فهو يذهب إلى اعتبار النقد ابداعاً مؤكداً أن امكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد قد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وأن النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة[١٧]. ويوضح بارت وهو يقدم تصوراً سيميولوجيا للخطاب النقدي، أن الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات[١٨]، ويربط بين النقد والقراءة مبيناً أن النقد يستخدم وسيطاً مخوفاً هو الكتابة، وأنه في جوهره قراءة عميقة تكشف في الأثر الأدبي عن مدرك محدد، وهي ـ أي القراءة ـ في ذلك تعمل حقاً على فك الرموز وتساهم في التأويل، ومع ذلك فما تكشف عنه لا يمكن أن يكون مدلولاً وإنما سلاسل رموز فقط وتناظر علاقات[١٩].

ويكاد تودوروف أن يتفق في كتاباته النقدية المبكرة مع الكثير من منطلقات رولان بارت النقدية وان راح يختط له سبيلاً جديداً منذ صدور كتابه «نقد النقد». فهو يتفق مع بارت في القول «ان النقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب، وإنما هو قرينه الضروري[٢٠]» إلا أنه يتخلى عن فكرة «النص المكتفي بذاته»[٢١] والتي كرستها البنيوية، كما يعارض نزعة رولان بارت لاقصاء الحقيقة عن الوظيفة النقدية ويدعو إلى لون من النقد الحواري، الذي يذكرنا بأفكار باختين الحوارية، حيث يصبح النقد حواراً بوصفه «لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز على الآخر»[٢٢]. ويربط تودوروف بين النقد الحواري وبلوغ الحقيقة بطريقة جريئة وجديدة تماماً إذا يقول: «لا يمكن بلوغ الحقيقة التي أطمح إليها إلا بالحوار، وفي المقابل، كما لوحظ ذلك مع باختين، كي يكون هناك حوار يجب على الحقيقة أن تطرح كأفق وكمبدأ منظم»[٣٣].

وعلى الرغم من الطابع الحداثي في تنظيرات تودوروف النقدية، فنحن أيضاً لا نلمس ذلك التمسكك بالانتماء إلى نزعة حداثنية أو حداثية محددة، وهو دليل آخر على اشكالية الرؤيا النقدية الحداثية عموماً في القرن العشرين والتباس حدودها وهويتها، حتى لتبدو لنا بعض هذه التنظيرات وكأنها تشطب، مرة واحدة، على الموروث النقدي الحداثي في النصف الأول من هذا القرن وتكاد تعلن بصورة غير مباشرة عن بدء المشروع الحداثي منذ النصف الثاني من هذا القرن وبالذات منذ الستينات، وهو أمر لا يمكن القبول به، ويعني، في الوقت ذاته تجاهل الكثير من الروافد والاتجاهات النقدية الحداثية والحداثانية التي اسهمت في بلورة منطلقات النظرية الأدبية في النصف الثاني من هذا القرن. ويمكن أن نلمس مثل هذا الخلط في بعض التصورات النقدية التي ترى «أن المغامرة النقدية في أوروبا قد ظهرت أساساً منذ الخمسينات»[٢٤]. وهناك من يراهن على أن المفاتيح الأربعة للحداثة النقدية تتمثل في الماركسية والفرويدية والبنيوية والشكلانية»[٢٥] على الرغم من أن الناقد الذي أصدر هذا الحكم يعود للاستدراك قائلاً ان التيارات الأربعة، على أهميتها لا تختزل كل النتاج النقدي الحديث في أوروبا[٢٦] وهو بهذا الاستدراك إنما يفتح الباب لاحتواء الكثير من الاتجاهات والمقاربات

النقدية تحت خيمة الحداثة النقدية، وهو أمر أكثر منطقية من الأحكام الأحادية التي تميل إلى قصر الحداثة النقدية والأدبية على منحى واحد، سواء أكان هذا المنحى بنيوياً أم سيميولوجيا بشكل عام. ونستطيع أن نخلص إلى القول ان النقد الحديث يضم أغلب الاتجاهات النقدية التي ظهرت منذ مطلع هذا القرن والتي أسهمت في التنظير لحركات الحداثة والحداثانية الأوروبية، كما تضم تلك الاتجاهات التي ظهرت بعد انسحار النزعة الحداثانية تاريخياً في مطلع الثلاثينات ومنها اتجاهات ذات طابع سيميولوجي أو ألسني أو سوسيولوجي - تكويني أو بنيوي أو ما بعد البنيوي ومنها اتجاهات نظريات التلقي والتقبل والنقد النسوي Feminist Criticism، وهي اتجاهات متباينة، إلا أنها تلتقي في تجاوز المنظور التقليدي والأكاديمي في النقد الأدبي وتفتح باباً واسعاً أمام التجريب النقدي بمعايير داخلية أو خارجية أو بهما معاً، وتنطوي على منطلقات تحليلية وتأويلية وسيكولوجية وسوسيولوجية وتقويمية مختلفة.

أما إذا انتقلنا إلى فحص اشكالية الرؤيا النقدية الحداثية في الأدب العربي فسوف نجد صعوبات وتعقيدات مضاعفة، وذلك لأن الناقد العربي، وهو يؤسس خطابه النقدي الحداثي لم يجد سمات واضحة ومحددة للحداثة النقدية الأوروبية، بل وجد خليطاً متنافراً من الاتجاهات النقدية، كما أن هذا الناقد، في انهماكه بعملية تشخيص الملامح الحداثية للأنواع الأدبية الابداعية وبشكل خاص في ميدان الشعر نسي هو الآخر أن يؤشر ملامح حداثته الخاصة، ولذا لم يكن الصراع في النقد العربي يجري ضمن محاولته تأكيد الانتماء إلى نزعة حداثية أو حداثانية محددة، وإنما كان يتخذ مجرى صراع عام بين القديم والجديد، أو بين مختلف المدارس والمقاربات النقدية ذاتها. ونتيجة لكل ذلك فقد لمسنا خلطاً كبيراً لدى الباحثين والنقاد خلال العقود الستة الأولى من هذا القرن في تحديد ماهية النقد الحديث، وهو استمرار للخلط الحاصل في تحديد ماهية ما هو حديث في الأدب العربي، وتكاد الدراسات والبحوث النقدية والأكاديمية تتخذ المعايير ذاتها التي حددت بها ماهية الشعر الحديث مثلاً، فهي تميل لاستعارة مصطلح العصر الحديث من الدراسات التاريخة وتعميمه على تارخي النقد العربي الحديث. ففي دراسة أكاديمية عن «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر»[٢٧] يحدد الباحث نشأة هذا النقد من أوائل القرن التاسع عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين، وإن كان هذا الباحث يقسم هذه الفترة إلى حقبتين: حقبة النقد القديم كما تتمثل في حسين المرصفي ومحمد المويلحي وسيد المرصفي، وحقبة النقد في نشأته الحديثة كما تتراءى في كتابات الرافعي والعقاد وطه حسين والمازني وغيرهم[٢٨]. ونجد أن مفهوم النقد الحديث، لدى هذا الباحث، لا يمتلك ملامح معيارية أو رؤيوية محددة وإنما يتسع إلى جميع الاتجاهات النقدية السائدة، على تباينها، ومنها تلك التي تدرس الشخصية الأدبية اعتماداً على المنهج النفسي، أو تلك التي تعنى بدراسة البنية أو الدراسة الفنية للأدب[٢٩]. ولا يكاد يختلف باحث أكاديمي آخر درس «النقد الأدبي الحديث في لبنان»[٣٠] عن هذا المنحى، حيث يعلن هذا الباحث أن العقد الأخير من القرن التاسع عشر قد شهد تبلور الاتجاه الجديد واتضاحه، وهو يؤكد أن ربع القرن الذي يبدأ من حول سنة ١٨٩٢ وينتهي بأخريات الحرب العالمية قد حفل بالجديد الفني وطلائعه في النقد اللبناني، حتى انه كاد يطغى على آثار القديم بعافيته[٣١]. وهذا ينطبق على منهج مؤلف «النقد الأدبي الحديث في العراق»[٣٢] حيث يدرس الباحث مختلف الاتجاهات النقدية التقليدية والمجددة تحت باب واحد هو النقد الحديث. ومثل هذا الخلط ناجم عن غياب مفهوم واضح ودقيق للحداثة بشكل عام وللحداثة النقدية بشكل أخص. وهذا الأمر يصدق على الكثير من الكتب والدراسات النقدية الأكاديمية وغير الأكاديمية حول هذا الموضوع ومنها على سبيل المثال «النقد الأدبي الحديث» للدكتور محمد غنيمي هلال و«النقد والنقاد المعاصرون» للدكتور محمد مندور و«دراسة الأدب العربي» للدكتور مصطفى ناصف، و«مقدمة في النقد الأدبي» للدكتور علي جواد الطاهر، و«الأدب وفنونه» للدكتور عز الدين اسماعيل، و«تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين» للدكتور حلمي مرزوق و«سوسيولوجيا النقد العربي الحديث»

للدكتور غالي شكري و«النقد الأدبي الحديث ـ أصوله واتجاهاته» للدكتور أحمد كمال زكي، و«في نقد الشعر» للدكتور محمود الربيعي وغير ذلك كثير.

ولكن، على الرغم من غياب تصور متكامل لمفهوم الحداثة النقدية لدى الباحثين والنقاد العرب، وبشكل خاص خلال النصف الأول من هذا القرن، نستطيع أن نلمس نزوعاً حداثياً وتجديدياً أصيلاً في حركة النقد العربي منذ مطلع هذا القرن، ومحاولة لمفارقة الموقف التقليدي والسلفي والانفتاح على المقاييس والمناهج النقدية الحديثة. إلا أن هذا المنحى الحداثي لم يتبلور تماماً، وظل يتداخل مع الكثير من الترسبات التقليدية والمناهج الأكاديمية، ولم يستطع أن يجدد صورته الحديثة إلا بعد الحرب العالمية الثانية وبالذات منذ مطلع الخمسينات، حيث راح هذا النقد يكتشف نزوعه الحداثي الأصيل وهو يستشرف الآفاق الحداثية للأنواع الأدبية المختلفة وبشكل خاص في ميدان الشعر ـ وبالذات في التنظير لحركة الشعر الحر ـ وإلى حد ما في مجال القصة والرواية والمسرحية. ويمكن أن نشخص بوضوح تعاظم الاحساس بمشروعية النزوع الحداثي لدى الناقد في الستينات التي شهدت بدورها ميلاد أجيال أدبية جديدة تمتلك حساسية فنية مغايرة. وربما تمثل السنوات الشعر الماضية ذروة الاحساس بالانتماء إلى الحداثة النقدية في مجال النقد العربي حيث راح الناقد العربي يكتشف آفاقاً نقدية جديدة عن طريق توظيف أدوات منهجية واجرائية جديدة مستمدة من الألسنية والسيتميولوجيا. إلا أننا هنا لا نريد أن نقفز على حقائق التاريخ الواضحة فنقصر النزعة الحداثية على الاتجاهات ذات الطابع الألسني السيميولوجي. فنحن نرى أن نزعة الحداثة تمد جذورها في تجارب الرعيل الأول من النقاد أمثال العقاد وطه حسين والمازني وغيرهم، إلا أن هذه الملامح لم تكن خالصة ومتبلورة بما فيه الكفاية، ولذا راحت هذه الملامح تزداد اتضاحاً في تجارب الجيل اللاحق وصولاً إلى مطلع العقد الخامس حيث نهض جيل نقدي حداثوي اضطلع بمهمة تأسيس حركة نقدية حديثة لها تماسكها وبرنامجها النظري الواضح، ولم تقتصر هذه الحركة على اتجاه نقدي بعينه وإنما كانت تضم جملة من الاتجاهات النفية السيكولوجية والتاريخية والسوسيولوجية والايديولوجية وهي اتجاهات تميل في الغالب للمزاوجة بين المنظورين الداخلي والخارجي في الدراسة الأدبية. وجاءت الستينات لتشهد ميلاد جيل أدبي ونقدي طموح وجسور أرسى دعائم حركة نقدية منهجية منظمة أسهمت في التمهيد لتقبل المعطيات النقدية السيميولوجية والألسنية والاسلوبية التي تعرف عليها الناقد العربي منذ منتصف السبعينات وأفاد من بعض جوانبها على مستوى النظر والتطبيق خلال الثمانينات.

وهكذا بدأنا نتلمس وعياً عميقاً بماهية الحداثة النقدية، وربما تمثل مواجهة الدكتور عبد السلام المسدي لهذه الاشكالية واحدة من أجرأ المواجهات في هذا الميدان. فقد سعى المسدي في «النقد والحداثة»(٣٣) لتحديد ماهية الرؤيا الحداثية في النقد الأدبي. ويرى هذا الناقد أنه لا يمكن البتة أن تقوم حداثة نقدية إلا متى جدد النقد مقولاته التي يصدر عنها ومتصوراته التي يتجول بين حقولها ومصطلحاته التي يتعامل بها، مدلياً بمفاهيمه النقدية وممارساً معاييره الاجرائية، وهو يؤكد أن النقد لا يتجدد إلا إذا حدد نظامه المفهومي وبالذات عندما يستحدث جهازاً معرفياً يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون(٣٤).

ويقدم لنا المسدي تصوراً جديداً لماهية العملية النقدية ووظيفتها يلتقي مع الكثير من التطورات السيميولوجية والألسنية المعروفة، ومنها تلك التي طرحها رولان بارت فهو يرى أن النقد هو مجمع التقاء توالدين: توالد الوظيفة الانعكاسية (ويعني بها (Meta Language) وتوالد الوظيفة الشعرية(٣٥). ويذهب إلى أن العملية النقدية مهما تنوعت وأياً كانت مقاصدها لا تخرج عن قانون قاعدي هو الضابط المعرفي لها وهي أنها محاولة لفك الارتباط بين الدوال والمدلولات، أو قل هي سعي إلى رسم خطوط القران بين بنيتين: بنية عميقة وبنية سطحية(٣٦). ويشير المسدي إلى أن مقولة الحداثة النقدية تنهض على أربع دعامات أساسية هي: الدالة الأدبية، واللغة الأدبية،

والمقولات النقدية، والخطاب النقدي، ويذهب إلى أن توافر جميع أو معظم هذه الدعامات هو الذي يحقق الحداثة النقدية حيث يلاحظ أن التحام هذه الأركان يخلق أعلى درجة من درجات الحداثة النقدية، حيث تنجلي في هذه المرتبة كثافة الحداثة فتصبح مجمع الرؤى بحيث تتضافر عناصر المشروع الثقافي(٣٧).

ويزداد الوعي لدى الناقد العربي بماهية الحداثة النقدية، فيقدم لنا أحمد المديني ملامح رؤيا نقدية حداثية موحدة تكاد تعيد صياغة مقولات البنيوية الفرنسية في ما يشبه البيان (المانيفستو) النقدي يحتوي على ثماني نقاط أساسية تمتلك نظرة إلى النص لا كرجع أساسي لأدبية خارجية، ولكن كمجال يمتلك دواله القادرة وحدها على ربط العلاقات مع المدلولات، ثم مقدرة هذه الأخيرة، انطلاقاً من أسس لسانية ثابتة معروفة على توظيف وصياغة الدال. ولذا فهو ينفي الوظيفة التقويمية للنقد بقوله «ان النقد بعد هذا، يتوارى كدرس ذي طبيعة تلقينية في الأدب، ومعتمد لأحكام القيمة، انه لا مجال بعد لاي تشريع إلا التشريع الذي يقدر عليه النص وحده بما يمتلك بوصفه صناعة كلام، ولكن أيضاً بوصفه انتاجاً لخطاب هو خطابه»(٣٨). ويلتقي الناقد مع رولان بارت في اعتبار النقد كتابة توازي الكتابة الابداعية حيث يقول «ان النقد في توصيف معرفي أهم هو خطاب في الأدب لا يتوقف عن انتاج وابداع مقولاته، ويبادل علائق التوصيل في الحقل والحقول التي ينصرف اليها، إنه، والحالة هذه، ليس تكملة، عدا أنه ليس سلطاناً على النص، ولا تعليقات موازية، انه يتحول إلى كتابة اخرى في الكتابة»(٣٩). وعلى الرغم من رفض الناقد لأحكام القيمة، مثلما يفعل بارت، إلا أنه من جانب آخر لا ينفي الطبيعة الابستمولوجية (المعرفية) للخطاب النقدي، فهو يؤكد «أن الخطاب النقدي يشترط بنظام المعرفة، يتأسس على الابستيمة، ويتمفصل بين بنيات الدوال وحقول المدلولات»(٤٠).

وهكذا راحت السنوات العشر الأخيرة تكشف عن وعي متزايد بأهمية الانتماء إلى الحداثة النقدية ومفارقة المناهج والمقاربات الأكاديمية والتقليدية المتخلفة، والانتماء إلى المشروع الحداثي الحضاري العربي بشكل عام والمشروع الحداثي العربي الثقافي بشكل أخص بوصفه مشروعاً تأريخياً وحضارياً وسوسيولوجيا نابعاً من حاجات التغيير والتقدم. لقد أحس الناقد العربي خلال هذه الفترة أنه بحاجة إلى أن يطلق في فضاء الابداع قولة رامبو الشهيرة «لا بد لنا وأن نكون حداثيين بصورة مطلقة». فليس أمام الناقد العربي من سبيل سوى طريق تحديث ادواته ورؤياه ومنهجه تحديثاً جذرياً وشاملاً، وذلك لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق الوعي العميق بحاجات التغيير والتحديث في جسد المجتمع العربي عموماً وفي الرؤيا النقدية تخصصياً. إلا أن الناقد العربي غير مطالب بإعادة انتاج آليات الحداثات أو الحداثانيات الأوروبية الغربية، وذلك بسبب التباين الواضح في درجات التطور والتغير بين المجتمعات الأوروبية من جهة والمجتمع العربي من جهة أخرى. ولذا فالحداثة النقدية العربية لا تغلق نفسها على منهجية واحدة مهما كانت هذه المنهجية متقدمة، وإنما تحتضن العديد من المنهجيات والمقاربات النقدية الخلاقة كما أن هذه الحداثة لا تقطع الجذور التي تربطها بالواقع الاجتماعي وقيمه وحاجاته ورؤاه، ولا تلتزم بموقف أونطولوجي وفلسفي محدد، وإنما تفسح المجال أمام تعددية الأصوات الحوارية وتعددية المواقف في فضاء الابداع والثقافة. ولذا فإذا نزعت الكثير من المقاربات الحداثانية والحداثية في الآداب الأوروبية والغربية إلى العزوف عن موقف قيمي أو تقويمي واضح والاكتفاء بموقف وصفي محايث، فإن الحداثة النقدية العربية تحاول أن تقيم مزاوجة بين المنظورات النقدية الحديثة وأحكام القيمة بشكل عام.

وفي الحقيقة فإن الناقد العربي في مواجهته لهذه المسألة، وأعني بها البعد القيمي في الرؤيا النقدية، وجد أن مفهوم القيمة قد تعرض طيلة العقود الماضية إلى نوع من التشويه المقصود ناجم عن شيوع النماذج والتطبيقات الرديئة والميكانيكية لأحكام القيمة من جهة، والعزوف المقصود من قبل عدد كبير من النقاد والمنظرين الجماليين والشكليين عن كل ما له صلة من بعيد أو قريب بمفاهيم القيمة.

ومن المعروف أن أغلب النظريات الجمالية والنقدية في

تاريخ الأدب والفن والنقد لم تكن تجرؤ على اسقاط الوظيفة التقويمية للعملية النقدية ولعملية التذوق والتلقي. إلا أن النزعات الجمالية والشكلية المتطرفة في الآداب العربية راحت تدريجياً تغفل هذا البعد لصالح موقف وصفي وموضوعي متطرف. ونجد أن هناك ضرورة لفحص مفهوم القيمة في الرؤيا النقدية قبل مواجهة موقف النقد العربي الحديث من هذه الاشكالية.

يجمع أغلب النقاد والباحثين، منذ أفلاطون وأرسطو وحتى الوقت الحاضر، على أن للنقد، اضافة إلى وظائفه الأخرى المتمثلة في التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف، بعداً تقويمياً ـ أو قيمياً ـ لا يمكن اغفاله، وهم يؤكدون على أهمية احكام القيمة وضرورة فحص القيم الفكرية والانسانية كقضايا الحقيقة والصدق والقبح والجمال والجودة والرداءة واستخلاص الرؤيا الاجتماعية والحضارية والأيديولوجية التي يحملها النص الأدبي، إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها النص الأدبي والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة. فالناقد ريتشاردز يؤكد أن الناقد «لا يستطيع مطلقاً أن يتجنب استخدام بعض الأفكار القيمية، فوظيفته كلها إنما هي تطبيق لآرائه في القيمة»[41] ويبين ريتشاردز، وهو بصدد تأسيس نظرية سيكولوجية في القيمة أنه لا يسع النقد أن يظل بدون نظرية عامة في القيمة وبدون مجموعة من المبادىء الواضحة في الأخلاق[42]. وينفي رينيه ويليك امكانية الاقتصار على دراسة الخصائص الاسلوبية مؤكداً أن عملية الوصف للمكونات الفنية ليست عملية موضوعية خالصة محايدة تنفصل عن الحكم التقويمي. ويخلص ويليك إلى حكم مهم فيقول: «ليست هناك حقيقة محايدة في الأدب، وليست هناك خصوصية لم تأت عن طريق حكم نقدي، كما أنه لا يوجد جزء في العمل الفني يمكن أن يحلل بوسائل وصفية خالصة، ذلك أن العمل الفني بناء من القيم، وينبغي أن تدرك القيمة بواسطة الناقد، وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة، أو جعل هذه الدراسة علماً يشبه علم النبات لا بد أن تخفق»[43].

ويوضح ناقد آخر هو بيير ميرسر أننا عندما نشتغل نقدياً على عمل أدبي فنحن لا نصفه فقط ونجعله مفهوماً من قبل بقية القراء، وإنما نقوم بالحكم عليه في الوقت نفسه، بشكل صريح أو ضمني[44]. ويستعرض هذا الناقد اشكالية أحكام القيمة في الأدب الانكليزي، فيلاحظ أن التقليد التقويمي له جذوره في النقد الكلاسي الجديد لدى درايدن وبوب وجونسن، وان هذا الاهتمام بأحكام القيمة قد استمر في القرن التاسع عشر من قبل معظم النقاد أمثال ماثيو أرنولد وهنري جيمز، كما تواصل في أعمال عدد من النقاد في القرن العشرين أمثال ف. ر. ليفير. إلا أنه يلاحظ من جانب آخر أن الحماسة الجديدة للموضوعية وللتحليل الدقيق كانت تنطوي على عدم اكتراث بالحكم، بحيث بدت موضوعية الوصف غالباً، وكأنها تقصي التقويم الذي يشتبه في كونه فعلاً ذاتياً مقترناً بالمؤلف، ولذا فهو يلمس أن الرغبة في المعايير الموضوعية قد أدت إلى تطوير نقد وصفي لم تكن غايته الحكم ولكن المعرفة. إلا أنه يشدد على أن الحكم متضمن في الوصف والتحليل، لأن تحليل العمل الأدبي هو اكتشاف للشكل والنسق، وبذا فهو تقدير للقيمة، ويخلص هذا الناقد إلى اعتبار كل نقد جيد بمثابة توكيد وكشف عن القيمة[45].

ويدين الناقد الألماني هورست شتاينمتز أنماط التفسير (التأويل) التي تركز على النص فقط، ويرى أن التفسير الأدبي نشاط منتج وبناء يجمع بين النص وبين بعض المعايير التقويمية خارج نطاق النص ذاته[46]. وهو يشير الى ان التفسير لا يمكن أن يتحقق الا من زاوية خارج النص، ولذا فهو يرى أن التفسير يصبح مستحيلاً بدون اطار مرجعي خارج نطاق النص. وهو ينعي على التفسير الأدبي خلال العصور الماضية اهماله لوظائفه الاجتماعية مبيناً أن الهدف الحقيقي للتفسير ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالأعمال الأدبية ومدى كفاية هذه المعرفة في النص، ولكن الهدف الحقيقي هو ادراك الوظيفة الاجتماعية للأدب[47].

ومن كل ما تقدم نجد أن نزوع بعض الاتجاهات النقدية الوصفية والموضوعية ومنها بعض الاتجاهات الجمالية والشكلانية والبنيوية لاقصاء القيمة عن الرؤيا النقدية عملية

مصطنعة وتحد من فاعلية العملية النقدية ذاتها. لذا وجدنا تودوروف مثلاً قد تصدى لموقف رولان بارت المناهض للحقيقة وأعلن في كتابه «نقد النقد» صراحة أنه لا يشاطر بارت موقفه تجاه الحقيقة مؤكداً أن للأدب علاقة بالحقيقة، وللنقد أكثر من علاقة بها(٤٨)، ويشكك تودوروف بنوايا الخطاب الذي يتخلى عن الحقيقة متسائلاً: «ماذا يعني التخلي عن الخطاب الذي يتخذ من الحقيقة أفقاً له: أهو شيء آخر غير الانتساب إلى النسبوية المعممة؟»(٤٩) ويؤكد هذا الناقد أن العلاقة بالقيم هي من صميم الأدب، ليس لأنه من المستحيل الحديث عن الوجود دون الرجوع اليها وحسب وإنما أيضاً لأن فعل الكتابة هو فعل اتصال مما يتضمن امكان التفاهم، باسم القيم المشتركة(٥٠). وقد عاد تودوروف حديثاً لتطوير موقفه من أحكام القيمة في المحاضرة التي ألقاها هذا العام في جامعة أوكسفورد تحت عنوان «الحقيقة الشعرية: ثلاثة تأويلات»(٥١) وأكد فيها أن الأدب متصل بالحقيقة وأنه مرتبط بعالم الحقيقة. وتعرض في هذه المحاضرة إلى موقف الاتجاهات البنيوية وما بعد البنيوية Post - Structuralism من اشكالية القيمة فبين أن مهمة النقاد والبنيويين ظلت تتمثل في تشخيص ووصف المكونات التي تكون العمل، أو مجموعة من الأعمال التي يطلق عليها مصطلح الجنس الأدبي، ولا ينفي هؤلاء النقاد علاقة هذه الأعمال الأدبية بالقيم، إلا أن ذلك متضمن بانعدام اهتمامهم بهذه القضايا. ان ما يثير اهتمامهم ـ كما يقول تودوروف ـ هو التكوينات الأسلوبية والتمظهرات السردية والتمفصلات الثيمية (الموضوعاتية)، أي العالم المحايث للعمل، ولا شيء سواه. ويستدرك تودوروف مبيناً أننا قد نجد استثناء في شكل ما وراء الحقيقة meta - truth شبيهة بتلك التي لدى التاريخاني. فالناقد قد يتناول فعلاً العلاقة بين العمل الأدبي والحقيقة والقيم، ولكن فقط من أجل اكتشاف ـ أو بالأحرى تقرير ذلك ما دام هو يعرف الجواب مقدماً بوصفه معتقداً أدبياً ـ ان العمل الأدبي غير مترابط نهائياً، وبذا فهو لا يؤكد شيئاً ويقوم بتدمير قيمه الخاصة، وهذا ما يحدث في عملية تفكيك النص(٥٣). ويخلص تودوروف إلى القول ان الفرق بين البنيويين الكلاسيكيين وما بعد البنيويين يتمثل في أن البنيويين قد أقصوا مسألة الحقيقة في النص، بينما يريد ما بعد البنيويين بتناولهم لمسألة الحقيقة أن يعبروا عن حقيقة وحيدة، وهي أن الحقيقة لا توجد، وتظل متعذرة البلوغ(٥٤). وأخيراً يعلن تودورف انحيازه الصريح إلى جانب الوظيفة التقويمية للنقد، إذ يقول وهو يتحدث عن الشعر، «إن الشعر هو أيضاً بحث عن الحقيقة والقيم وليس هناك ما يدعو إلى الخجل من أعلان ذلك، وفي السعي لمعرفة كيف يتحقق ذلك بمصطلحات ملموسة»(٥٥).

ويحفل تاريخ النقد الأدبي بالكثير من المعارك النقدية الخصبة التي دارت بين النقاد الذين يؤكدون على ضرورة استخلاص أحكام القيمة من النص الأدبي وبين أولئك الذين يعدون لاسقاط أحكام القيمة وتجاهلها والاكتفاء بعملية وصف موضوعي محَايد. وقد شهد النقد العربي، القديم منه والحديث مثل هذا الجدل الخصب، وإن كانت كفة النزعة التقويمية أرجح. والمعايير النقدية الذوقية القديمة، أو تلك التي كشفت عنها المؤلفات النقدية العربية القديمة لم تكن تغفل جانب القيمة، بل كانت تبالغ أحياناً بالاحتفال بهذا الجانب حتى يتحول الأمر في بعض الأحيان إلى اخلاقي خارجي وغير نابع من النص ذاته. وفي العصر الحديث، اهتم الرعيل الأول من رواد النقد العربي أمثال طه حسين والعقاد والمازني بأحكام القيمة أيما اهتمام. فقد أعار طه حسين مسألة الصدق عناية خاصة، فهو يتهم بشار بمحاباة الصدق في معظم ما كتب لأنه كان منافقاً في سيرته يداري الناس ويتقيهم ليعيش، لكنه يعترف له بالصدق في موضعين اثنين هما الهجاء وشكوى سوء مكانه من الناس(٥٦). وحاول طه حسين استظهار عوامل التطور المادي في المجتمع الاسلامي واحتكامه في دعوى الصدق إلى مدى استجابة الشعراء على ذلك العهد لتلك العوامل، والنزول على مطالبها في القول والتعبير(٥٧). أما المازني فقد اتهم الكثير من الشعر القديم والحديث بالكذب والتزوير(٥٨). كما عني العقاد بشوقي وأفصح عن كذبه في كثير من المواطن، بحيث بات الصدق لديه رديف الجودة(٥٩). ويكاد يجمع النقاد العرب في هذا القرن على ضرورة أحكام القيمة في العمل النقدي، شريطة أن لا يكون

ذلك بشكل مقحم أو متعسف. ويدعو الدكتور عز الدين اسماعيل إلى الدمج بين القيم الفنية والقيم الفكرية والعقلية وعدم الاقتصار على نظرة أحادية للفن وهو يرى أن فلسفة الناقد الخاصة التي يتخذ منها معياراً لقيمة العمل الأدبي لا بد أن تكون فلسفة عقلية فنية معاً، وهو يذهب إلى أن الحكم النقدي هذا لا بد أن يستمد قيمته ـ كما يستمد الأدب قيمته ـ من صلته بالحياة[٦٠]. ويبدو لنا الدكتور مصطفى ناصف في كتابه «دراسة الأدب العربي» أكثر تحفظاً في قبول أحكام القيمة وأقرب ما يكون إلى النزعة الجمالية، وهو يرى أن القصيدة الناضجة لا يمكن أن تقاس بمقاييس الصدق[٦١]، وهو يعتقد أن هذه العناية البالغة بالصدق صرفتنا عن تحليل الشعر ذاته، وخيل إلى كثيرين أن أمور الصدق ألصق بالشعر من توضيح العمل توضيحاً مستقلاً[٦٢]. ويبدو لنا أن الدكتور مصطفى ناصف كان يخشى قيام نزعة تقويمية وأخلاقية خالصة ومباشرة.

ونحن نرى هنا أن دعوتنا إلى رد الاعتبار إلى أحكام القيمة لا تنطوي ضمناً على الدعوة إلى خلق نقد تقويمي مستقل ومتكامل، فمثل هذا الأمر قد يقود العملية النقدية إلى موقف أخلاقي وتعليمي مباشر قد يبعد النقد عن وظيفته الجوهرية المتمثلة في الكشف عن شعرية النص ومقومات حياته الداخلية ورؤياه. ولذا فإن المقصود من دعوتنا هذه أن تتحول القيمة إلى بعد واحد من أبعاد الرؤيا النقدية ليس الا، وشريطة أن يعمد الناقد إلى استخلاص قيم النص من خلال عملية معاينة طويلة ودقيقة وليس عن طريق القسر والفرض الخارجيين. وهذا ما نلمسه في الكثير من كتابات نقاد هذه المرحلة أيضاً، وإن كنا نخشى في بعض الأحيان مغالاة بعض نقادنا في الاحتفال بالمنحى الوصفي والموضوعي في المعاينة النقدية واغفال أو تجاهل أحكام القيمة في بعض الأحيان. نحن بالطبع لا ندعو مثلاً إلى عملية اعادة انتاج أو استحضار نقد تقويمي مخفق كالذي أسسه الناقد الأمريكي أيفور ونترز والذي سقط فيه في موقف اخلاقي ووعظي مباشر دفعه إلى اصدار مجموعة من الأحكام التقويمية التعسفية التي أثارت ضده الرأي العام الأدبي بشكل كامل[٦٣]. ولقد كان المثال السيء الذي قدمه المنحى التقويمي لدى ونترز من أسباب النفور من أي منحى تقويمي جاد، فقد أصدر هذا الناقد مجموعة من الأحكام التقويمية التعسفية بحق عدد من الأدباء وعبر عن اعجابه المفرط بأسماء أدبية لا قيمة لها أو تمتلك قدرات محدودة، فقد اعتبر السيدة اليزابيث داريوش ـ وهي شاعرة مغمورة ـ أرق شاعرة انجليزية، وواحدة من الشعراء القلائل الاحياء الذين يوصفون بالعظمة، كما أصدر حكماً آخر بحق شاعر ثانوي هو أرلنجنون روبنسون قال فيه انه شاعر عظيم رزين، ووصف احدى قصائده بأنها من أعظم القصائد لا في عصرنا وحده بل في لغتنا أيضاً. ولم يكتف بهذا بل قال عن هذه القصيدة انها ربما كانت من أعظم ما يقع عليه نظر انسان، كما تحدث عن شاعرة ثانوية لم تصدر سوى ديوان واحد هي أوليد كرابسي فقال عنها انها ليست فحسب شاعرة خالدة بل كانت من أشهر الشعراء في عصرنا. ونشر ونترز مجموعة من المختارات الشعرية التي اختارها بنفسه لعدد من شعراء عصره فلوحظ أن نصف الأسماء التي اختارها إنما هي أسماء أصدقائه ومريديه وتلامذته، ويؤكد أحد النقاد أن اختياره للقصائد كان رديئاً أو مبنياً على الهوى[٦٤].

طبعاً نحن لا نريد أن نحتفي بمولد مثل هذا النقد التقويمي السطحي المتعسف، وإنما ندعو إلى أن يتحول البعد التقويمي إلى بعد داخلي من أبعاد العملية النقدية ذاتها بآفاقها التأويلية والتحليلية والنصية المختلفة، متجاوزين الامتثال لوثنية النص وبنيته وأفساقه فقط والمجرد من أي بعد معرفي أو تقويمي أو رؤيوي.

وبالتأكيد فإن الناقد العربي الحديث، وهو يعيد النظر بماهية أحكام القيمة وكيفية اعادة دمجها بالمنظور النقدي الحداثي سيواجه مجموعة من التساؤلات الاشكالية الدقيقة:

ترى أين تكمن القيمة؟

هل القيمة موضوعية أم ذاتية؟

ألها وجود حقيقي داخل النص أم أنها نابعة من تصوراتنا ووعينا؟

أهي مجرد حاجة سيكولوجية وميتافيزيقية أم أنها شيء خارجي يرتبط بالمرجع؟

وما هي الأدوات والمعايير التي يمكن استخدامها لمعاينة واستنباط القيمة من النص الأدبي؟

هذه وغيرها تساؤلات مشروعة وخطيرة، وعلى الناقد العربي أن يواجهها ويكتشف بتجربته الخاصة اجاباتها الملائمة.

يحفل تاريخ النقد الأدبي وعلم الجمال بالكثير من وجهات النظر في هذا الميدان، وقد حاول الفلاسفة تبرير القيم بمحاكمة عقلية، كما حاولوا ترتيبها انطلاقاً من مثل أعلى، منشئين بذلك ما يدعونه تراتب القيم، أو ما سماه نيتسه جدول القيم، وحسب هذا المفهوم تطلق لفظة القيمة على كل ما يتقرب من النموذج المثالي للخير في كل مذهب من المذاهب الفلسفية، مثال ذلك أن اللذة هي القيمة العليا في مذهب «المتعية»، والمنفعة في مذهب «المنفعية» والسيطرة على النفس في مذهب الرواقيين، وهنالك من يرى أن مفهوم القيمة هو أصلاً نابع من الذات ومتأثر بها، فهو بالتالي مختلف بتنوع الأشخاص والمواقف ومرتبط بتحقق الحاجات وارضائها. فالشيء لا قيمة له إلا في تعلق الرغبة به[٦٥]. ويذهب ريتشاردز وهو بصدد اقامة نظرية سيكولوجية في القيمة إلى نفي الصفة المطلقة الموضوعية للقيم مؤكداً أن جميع القيم ذاتيه ونسبية، وهو يرى أن القيمة هي القدرة على اشباع الرغبة أو الاحساس بطرق مختلفة معقدة[٦٦]. ويعتقد ي. د. هيرش أن القيمة الأدبية تكمن في العلاقات بين العمل الأدبي وقرائه[٦٧]. ويقدم الناقد جيرمي هاوثورن تصوراً للقيمة مفاده أن القيمة علائقية أكثر من كونها مسألة داخلية أو خاصية كامنة في داخل النص. ويميز هاوثورن بين صنفين من النقاد في تعاملهم مع القيمة. نقاد يمتلكون نظرة واحدية للقيمة وآخرون يمتلكون نظرة تعددية للقيمة فالنقاد ذوو النظرة الواحدية يقومون العمل الأدبي بمعيار ثابت بغض النظر عن طبيعة هذا العمل وجنسه الأدبي، وهم غالباً ما يؤكدون على «الجواهر» أو «الأساسيات» أكثر من تركيزهم على الاعتبارات العلائقية، وبذا فهم يذهبون إلى الاعتقاد بأن القيمة تكمن في العمل الأدبي أكثر من كونها في العلاقات التي تربطه بما هو خارجه، بينما يميل النقاد الذين يمتلكون نظرة تعددية إلى الاعتقاد بأن كل جنس أدبي يجب أن يحكم عله بمصطلحاته الخاصة به، أي أن العمل الأدبي المعين يمكن أن يقيم بطرق عدة متنوعة، ويقع ضمن هذا الصنف ما يذهب اليه جون أليس في التأكيد على عنصر التحقق، إذ يرى هذا الناقد أن التقويم لا يشير مباشرة إلى خصائص النصوص وإنما الى تحققها بوصفها نصوصاً أدبية، ويطلق هـاوثورن مصطلح «النظرية التمثيلية» في التقويم الأدبي على ذلك المنحى الذي يمثله صاموئيل جونسن وجورج لوكاش، وهو المنظور الذي يميل لتقويم الأدب بالاحالة الى عمقه وصحته وتحليله وتصويره للعالم[٦٨]. ويميز الناقد غرييم هف (أو غراهام هو) بين ضربين من القيم: قيم شكليه وقيم خلقية وهو يرى ضرورة التفاعل بين الاعتبارات الخلقية والشكلية بوصفه عملية جدلية، وهو يؤكد على أن التركيب بين النقد الشكلي والنقد الخلقي لا بد وأن يكون ديناميكياً. ويخلص هف إلى القول ان الشكلي ينبع من المتعة بالايقاع والطراز، والخلقي من الرغبة في التعبير، لكنهما يتواصلان في عمل فني غير مكتمل، ويتحدان اتحاداً نهائياً وذلك لأن الاساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية في عمل أدبي هو أنهما قسمان من مشروع واحد[٦٩].

ومن كل ما تقدم نخلص إلى القول انه لا يمكن للرؤية النقدية الحداثية، رغم كل الاغراءات الشكلية والجمالية، الاقتصار على موقف وصفي وموضوعي محايد للنص ولا بد من تدعيم التحليل الألسني والاسلوبي والسيمولوجي والتأويلي بحد معين من حدود الحكم والتقويم. وهذا بدوره يجب أن يأتي تلقائياً ونابعاً من حيثيات تأويلية مقنعة تستند إلى المعاينة الأمينة لجوهر النص ورؤاه وصولاً إلى استقراء مستويات القيمة والرؤيا في النص الأدبي وبيان مدى صلتها بالحياة والواقع.

مرة تحدث ناقد فرنسي بجرأة مدهشة عن السبب الذي يدفعه للتخلي عن أحكام القيمة قائلاً: «إن عصرنا لا يملك اليقينيات المشتركة الاجتماعية والايديولوجية التي استطاعت في أزمان اخرى أن تعطي السلطة لنقد حكم ملفوظ»[٧٠] وهذا قول يصح على وضع شاعر أوروبي في مجتمع يسحق

حريته ويستلب ارادته ويحول كل شيء إلى قيمة صنمية وسلعة في سوق التبادل، وهو نفسه الذي فتح الطريق امام النزعات النهلستية (العدمية) وكل الاتجاهات الشكية واللاادرية التي ترفض الايمان بأي يقين موضوعي، إلا أن الناقد العربي الحديث لا يعاني بالضرورة مثل هذا الوضع المأساوي، فهو يمتلك قيمه الخاصة، وإيمانه العميق بالانسان والتغيير والمستقبل، ولذا فهو غير ملزم باستعارة هذا الموقف النهلستي والسوداوي من القيم والحقيقة، بل انه، على العكس تماماً، يحس بضرورة الدمج الفعال بين الأدوات المنهجية والاجرائية للرؤيا النقدية الحداثية بما فيها من وصف وتحليل وتأويل من جهة وبين منظومة القيم الانسانية والحضارية التي تزخر بها التجربة الانسانية. وهذا هو بالذات ما يمنح الرؤيا النقدية الحديثة للناقد العربي الحديث خصوصيتها وتميزها وأصالتها.

الهوامش

(١) «الرواية والايديولوجية في المغرب العربي» ـ سعيد علوش، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨١، ص ١١٩.
(٢) راجع «الحداثة» ـ تحرير ما لكم برادبري وجيمس ما كفارلين، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧.
(٣) «جدل الحداثة في الشعر» وهو في الأصل البحث الذي تقدمنا به إلى مهرجان المربد السادس عام ١٩٨٥ ونشر في «مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع» فاضل ثامر وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٦٧ ـ ٢١٠.
(٤) «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين» ـ ألبيريس، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت ١٩٥٦، ص ١٢٤.
(٥) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ـ ستانلي هيامن ترجمة د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم (جـ ١) بيروت ١٩٥٨، ص٢٢.
(٦) المصدر السابق ص ٩.
(٧) «نظرية الأدب». أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٢ ص ٨٩.
(٨) المصدر السابق ص ١٨٠.
(٩) المصدر السابق ص ١٧٩.
(١٠) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ص ١٧.
(١١) المصدر السابق ٢٠
(١٢) «النقد التحليلي» ـ محمد محمد عناني، القاهرة [د. ت] ص ٨ ـ ٩.
(١٣) المصدر السابق ص ١٧.
(١٤) «النقد الانجليزي الحديث» ـ ماهر شفيق فريد، القاهرة ١٩٧٠، ص ٦٥.
(١٥) «النقد والحقيقة» ـ رولان بارت، ترجمة ابراهيم الخطيب، المغرب ١٩٨٥ ص ١١٠.
(١٦) المصدر السابق، ص ٨.
(١٧) المصدر السابق، ص ٧.
(١٨) المصدر السابق، ص ٦٩.
(١٩) المصدر السابق، ص ٧٧ ـ ٧٨، وص ٦٠، ٨٣.
(٢٠) «نقد النقد». ت. تودوروف ترجمة د. سامي سويدان وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٦.
(٢١) المصدر السابق، ص ١٣٢.
(٢٢) المصدر السابق ص ١٤٧.
(٢٣) المصدر السابق ص ١٤٩.
(٢٤) «النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا» ـ د. فؤاد أبو منصور دار الجيل، بيروت ١٩٨٥، ص ١٧.
(٢٥) المصدر السابق ص ٢٠.
(٢٦) المصدر السابق ص ٢١.
(٢٧) «نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر» ـ عـزالدين الأمين، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ (طـ ٢).
(٢٨) المصدر السابق ص ٨ ـ ٩.
(٢٩) المصدر السابق ص ١١٢ ـ ١١٣.
(٣٠) «النقد الأدبي الحديث في لبنان» د. هاشم ياغي، دار المعارف بمصر ١٩٦٨.
(٣١) المصدر السابق ١٤٩ ـ ١٥٠.
(٣٢) «النقد الأدبي الحديث في العراق». د. احمد مطلوب، القاهرة، ١٩٦٨.
(٣٣) «النقد والحداثة» ـ د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣.
(٣٤) المصدر السابق ص ١٦.
(٣٥) المصدر السابق ص ٢١.
(٣٦) المصدر السابق ص ١٥.
(٣٧) المصدر السابق ص ٢٢.
(٣٨) «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ـ ترجمة وتقديم أحمد المديني، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧ ص ٥ (المقدمة).
(٣٩) المصدر السابق ص ٦.
(٤٠) المصدر السابق ص ٦.
(٤١) «مبادىء النقد الأدبي» ـ ريتشاردز ص ٧٦.
(٤٢) المصدر السابق، ص ٧٦.
(٤٣) «حاضر النقد الأدبي» ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف القاهرة (طـ ٢) ١٩٧٧ ص ٥٢ ـ ٥٤.
(٤٤) A Dictionary of Modern Critical Terms, edited by Roger Fowler, London, 1973, P. 60.
(٤٥) Ibid P. 61.
(٤٦) «حول اهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب»

هورست شتايمتز، ترجمة مصطفى رياض، مجلة «الفصول» القاهرة العدد (٣) ١٩٨٥) ص ٦٥.

(٤٧) المصدر السابق ص ٦٨ - ٧٠.

(٤٨) «نقد النقد» - ص ٦٩.

(٥٠) المصدر السابق ص ١٥٠.

(٥١) «Poetic Truth: Three Interpretation » T. Todorov in «Essays in Criticism» April, 1988.

(٥٢) Ibid., P. 95.

(٥٣) Ibid, P. 97.

(٥٤) Ibid., P. 97.

(٥٥) Ibid, P. 99.

(٥٦) «دراسة الأدب العربي» د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت (ط ٢) ١٩٨١ ص ١٣٠.

(٥٧) ««تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين» د. حلمي مرزوق، بيروت ١٩٨٣ ص ٤٨٣.

(٥٨) «دراسة الأدب العربي» ص ٣١٦.

(٥٩) المصدر السابق ص ٣١٦.

(٦٠) «الأدب وفنونه» د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي القاهرة (ط ٧) ١٩٧٨ ص ٧٤ - ٧٧.

(٦١) «دراسة الأدب العربي» ص ٣٣٥.

(٦٢) المصدر السابق ص ٣١٨.

(٦٣) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» ص ١١٤.

(٦٤) المصدر السابق ص ٩٤ - ٩٦.

(٦٥) «المعجم الأدبي» - جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت (ط ١) ص ١٩٩، ٢١٧.

(٦٦) «مبادىء النقد الأدبي» - ريتشاردز ص ٨٩، ٢٣.

(٦٧) Unlocking the Text - Jeremy Hawthorn, London 1987, P. 124.

(٦٨) Ibid P.P. 124 - 126.

(٦٩) «مقالة في النقد» - غراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٣ ص ٥٠ - ٥٢.

(٧٠) «النقد الأدبي» - كارلوني وفيللو، ترجمة كيتي سالم، دار عويدات بيروت، ١٩٧٣ ص ١٥٢.

بعض مستويات التأصيل النظري

عبد الرحمن طهمازي
(العراق)

يفسر بعض اللغويين العرب ضيقهم بالنقد الأدبي العربي المعاصر، وبجزء منه يزداد نفوذاً لكونه فضفاضاً، في أن هذا النقد يحتاج «التأصيل»، أي عليه أن يراجع ما هو أصل.

ويقدم للتأصيل مستويان، الأول يخص الترتيب والتصنيف والآخر «يتمحور» حول المعرفة ومرجعها، الأول علوم اللغة وقواعداها، وهي التي تسمى في ظرف آخر: علوم الأدب، (وتظهر البلاغة مسوغاً أدبياً نظامياً لبقية العلوم) والآخر البيئة وهوامش البديهة الفردية.

وراء هذا الضيق رغبة في أن يكون النقد الأدبي قريباً من اليقين وبعيداً عن الايماءات والنزعة اللاادرية. حيث يوصف النص وتبقى علاماته مستقلة لا تنتظر الوصف أو الحكم، وهنا يأمل أولئك اللغويون ادراك الحكم على نص الأدب وانقاذ النقد الأدبي العربي من مآزقه المتمثلة في عدم تصنيفه مما يساعد على توسيع الصنف إذا جاز التعبير.

إن أحد الباحثين في اصلاح المصطلح النحوي، تدعمه البلاغة وخاصة المعاني، قد لخص عيوب النقد الأدبي العربي المعاصر في عيبين مضاعفين، كما سيتضح، ولأجل التأصيل يقدم اقتراحاً واحداً، أي أنه يشير إلى ما لا يجب وما يجب، وهو في هذا لا يخرج عن اتجاه واسع يشغله التصحيح. قد لا يكون تلخيص هذا الباحث لعيوب النقد ناجحاً، ولكنه ينجح في القليل، ليكون مناسبة للنظر في بعض مستويات التأصيل النظري.

يذكر الباحث العيبين المضاعفين على هذا النحو:

١ ـ ابتعد النقاد العرب المعاصرون عن طريقة السكاكي وطريقة ابن الاثير وطريقة عبد القاهر الجرجاني، وقد يكون دعاهم إلى هذا الموقف «ضيقهم بمواقف اسلافهم من علماء العربية من جهة، وجذبهم اليه ما أخذوا من طرائق البحث عند الغربيين من جهة اخرى، فقد وجدوا أولئك الغربيين يعنون بما يسمى النقد الأدبي، وهو فن من فنون الأدب قائم بحد ذاته عندهم، لأن قواعد اللغة لم تبلغ من الشمول والعمق والاستقرار ما بلغته لغة كالعربية قديمة جديدة وقيض لها من أسباب العناية ما لم يتهيأ لغيرها، فنشأ ذلك الفن عندهم غير آبه أو معني عناية كبيرة بالاستناد على قواعد اللغة وأصولها التي لم تتبوأ مكانها من الاستقرار والثبوت إلا منذ عهود غير بعيدة.

* * *

«يضاف إلى ذلك اعراض المعاصرين، أو إعراض كثير منهم، عن وصول ما بين الأدب ودرسه وما ينشئه الأدباء

وبين ما يعرف عند اسلافنا بعلوم الأدب، وهم يريدون علوم العربية من لغة ونحو صرف وبلاغة. فنشأ من ذلك وهن في العلاقة بين تلك العلوم وبين دراسة فنون التعبير الأدبي.

«إن في هذا التجافي بل القطيعة بين ما يعرف بالنقد الأدبي وعلوم اللغة ما يمكن أن يعد اغتراباً بفن النقد الأدبي عن أصول وقواعد لا بد أن يقوم عليها وأن يستند اليها»[١] سنتجنب الخوض في ظروف نشأة النقد الأدبي العربي وغير العربي، وظروف القطيعة الفعلية والحتملة والمأمولة، فهذا متعلق بالتاريخ الأدبي العام وبفلسفة تاريخ الأدب، لكن عدداً من الملاحظات السابقة يتطلب الضبط، وهي الملاحظات التي تستعمل المقارنة للخلوص إلى نقد النقد الأدبي العربي المعاصر من وجهة نظر لغوية تقر باحتراق بعض علوم اللغة وعدم نضوج علوم أخرى، أي تعترف بنوع من الأزمة التي يعبر عنها القديم وهو يواصل قدمه والجديد يتداوله الأخذ والرد.

إن الاعتراضات التي ذكرها الباحث هي اعتراضات اعتبارية تتخلص من التاريخ باختصاره وتبسيط أمر السيطرة عليه، وتعتمد على تجريد علوم الأدب وتوحيدها مع الأدب، وتتساوى في هذه الاعتبارات نقطة الانطلاق ونقطة الوصول.

اللغة العربية قديمة جديدة فقواعدها كذلك.

النقد الأدبي الغربي قائم بحد ذاته لأن قواعد اللغة عند الغربيين ليست كشمول وعمق واستقرار قواعد العربية.

لا بد أن يتصل الأدب ودرسه بعلوم الأدب (لغة، نحو، صرف، بلاغة..) ان اتصال الأدب بعلومه سيؤتي ثماره النقدية، وهنا تتطلع احدى الاشارات الى ضرورة تأصيل النقد الأدبي العربي. ولكن الباحث نفسه يذكر عبارة شائعة عن احد هذه العلوم، وهو النحو، وكونه قد نضج واحترق[٢]. والواقع أن هذه العبارة تشير إلى احتراق استعمال القاعدة لا احتراق القاعدة نفسها، لذلك يتم ايقاظ القاعدة من سباتها بالاستعمال وبقياس صوابها وهكذا. . . . أما العلوم الأخرى فيعاد وضعها في حقلها الأصلي نفسه الذي هو اللغة ولأهداف مختلفة مثل النقد الأدبي. ويبدو أن اعادة استعمال القواعد اللغوية، على أساس عرفي، ولهدف مختلف هي الفكرة القوية لتأصيل النقد الأدبي العربي، حيث يظهر الأدب (لكونه انتاجاً واتجاهاً لغوياً. . .) وكأنه ايقاظ غير متعمد للقاعدة.

ومع أن الأدب يقوم على توحيد علومه، وهو توحيد تجريدي، غير أن بعض هذه العلوم لا تنسجم مع قواعدها الذاتية، فالبلاغة مثلاً ـ ستقترح ـ كما سيأتي ـ أساساً للنقد الأدبي بينما تتطلب قواعدها التماسك:

وإن في تجريد معاني النحو، واستقلالها بعلم سمي ـ علم المعاني ـ ما جعل تلك المعاني تعاني ما تعانيه فنون البلاغة من خلخلة في كيانها، وشيء غير قليل من الفجاجة وهلهلة النسج أحياناً، حتى جعل ذلك بعض مؤرخي علوم العربية يصفون البلاغة بأنها العلم الذي لم ينضج ولم يحترق»[٣].

إن النقد الأدبي العربي وهو يتأصل سيعتمد على قواعد معطاة وسيبحث عن قواعد ممكنة أي أن النص الذي يتناهي في قاعدة ما إلى مجرد دليل مطابقة، سوف لن تحرمه قاعدة أخرى من التأويل[٤] وهكذا يعمل الناقد الأدبي وفق قاعدة ثم يتوقع قاعدة.

٢ ـ «. . . . ولقد أخذ أهل الأدب ودارسوه يخوضون في بحوث النقد الأدبي كأنهم يعالجون أدباً مثل أدب الغرب، يقتبسون نظريات وأفكاراً من الغربيين، منها ما يصلح الاحتكام اليه في كل أدب من آداب الأمم، لأنه يصدر عن طبائع بشرية عامة، ويستقي من موارد نفسية وشعورية مشتركة بين بني الانسان، ومنها ما ليس كذلك في مصدره وفي مورده. اذ ان لكل أمة خصائصها وطرائقها في الحس والشعور والادراك، ولكل جماعة من الناس بيئتهم التي تؤثر فيهم ويتأثرون بها على نحو بعينه، مختلفاً ذلك التأثر درجات ويعبرون عن ذلك التأثير بأساليب وطرائق خاصة.

ثم ان المذاهب الأدبية وفنونها هي، في جانب مهم منها، ثمرة الحياة الفكرية والنفسية والاجتماعية والحضارية في بيئات بعينها، بحيث لا يصح أن تتخذ فيها أحكام وقواعد عامة تنتظم بني البشر في كل مكان»[٥].

نلاحظ أنه كما جرى التوحيد، في اشارة خاطفة لا تريد أن تكون واضحة، بين منشىء الأدب وناقد الأدب في معرفتهما بالعلوم الأدبية، يجري هنا التوحيد بين النظرية الأدبية والأدب في المرجع الذي يسمى البيئة، ويكون التوحيد في التضمن implication، بين البيئة وتفرعاتها.

ونلاحظ أيضاً أن المرجع لكي يكون عنصراً ثابتاً للاحتجاج فهو لا يطل على الزمان، وإنما يحدد البيئة بالمكان، ربما كان عدم ذكر الزمان غير مقصود، لكن البيئة التي يعرضها المكان يمكن أن تسهم في الاصالة لأنها تحجب التغيير لأن الزمان يجعل للتغيير ذكرى. وعلى كل حال فإن البيئة قد اعدت لتمثيل نفسها، فهي لا تمثل غيرها ولا يمثلها غيرها، إلا في جوانب لم تصنعها هي، وقد تكون هذه الجوانب غير مهمة، كما يصرّح الباحث، مع أنها تصدر «عن طبائع بشرية عامة».

إن البيئة التي يختصرها المكان، هي كالتاريخ الذي يختصره الدرس الذي يعنينا ونتوخاه، تهيء لنا أدباً ونظرية من اليسير ارجاعهما اليهـا. والواقـع أن الناقد الأدبي للأدب قد لا تعنيه البيئة قدر عناية مؤرخ الأدب والادباء أو دارس البيئة في ضوء الأدب أو أي دارس آخر يستعمل الأدب في الحقل الذي يبحث فيه. من المفروض أن يعرف ناقد الأدب البيئة، ضمن المراجع النظامية، لكن هل من المفروض أن يستعمل هذه المعرفة من حيث كونها نقداً أدبياً؟ هذا من جهة. ومن الجهة الأخرى، هل وضع النقد الأدبي (الغربي) احكاماً عامة تصلح لكل أدب، وهل هو معني بذلك، أي هل هو معني بتجريد الأدب من بيئته أو الحاقه بها؟ وهل كان النقد الأدبي العربي القديم، الذي استعمل علوم العربية، أو الذي اعتمد الذوق، أو الذي مازج بينهما، وضع البيئـة شرطاً كافياً Sufficient Condition من شروط الأدب؟ هذا النقد الذي لا بد من تذكّره حملة التأصيل، ولا يشك مؤرخوه[٦] بسلالته العربية.

إن البيئة هي مرجع من مراجع الأدب الفعلية والظرفية وقد لا يكون سهلاً وناجحاً ارجاعه اليها دائماً من طريق النقد الأدبي، ذلك لو أن هذا النقد رضي بأن يحكم على النص الأدبي من مراجعة حسب، فإنه بهذا قد وحد بين النص والمرجع، ولكان قد دفع ثمن هذا الابتذال في عدم القدرة على انجاز الحكم، لأن كل نص في هذه الحال سيكون مطابقاً لمرجعه، فالنصوص لا تعدم مراجع، وليس هدف الناقد الأدبي ايجاد المطابقة، انه قد يبحث عن علاقات التمثيل بين البيئة والنص، بعد معرفتهما والفصل بين هويتيهما، ويستطيع أن يضع يده على نظامين مختلفين: نظام البيئة ونظام النص ويتعرض للنظام الأخير من غير أن يضع في حسابه أن يناقض هذا بذاك.

أما بشأن النظرية الأدبية فإن أقل ما فيها قيمة هو ذلك الوجه الذي نستطيع احالته إلى سبب مباشر كان علة انتاجها.

إن ظروف نشأة النظرية لا يعني أن النظرية لا تعمل في غير ظروف النشأة، إذ ان نشأة النظرية لا بد أن يكون لها ظروف، لكن النظرية نفسها تفلت من تلكم الظروف ويكون طموحها عامّاً. ومن المفيد هنا التذكير بالبيئتين اللتين تنازعتا النحو بشكل خاص: البصرة والكوفة، فإن المؤرخين يطيلون وصف عدد من العناصر البيئية التي ساهمت في صنع مدرستين تطمحان إلى السيطرة على نظرية النحو، لكن أحداً من المؤرخين أو النحاة لم يتورط في الادعاء أن مدرسة الكوفة أو البصرة لا تصلح خارج البيئة التي نشأت فيها، ولو كانت الحال كذلك لما صارتا إلى مسائل الخلاف، بل كانت كل واحدة من المدرستين تدعو إلى سيادة نظريتها خارج حدود البيئة التي نشأت فيها، علماً أنه من الواقع أن يرى الكوفي رأياً بصرياً والعكس ممكن ومن الامكان النظري أن يوجد بصري في بيئة الكوفة، وهكذا.

إن ظروف النشأة أشبه بالاعداد لوثبة النظرية ولوحدة الملاحظة والعمل وبهذه الوحدة يتهيأ للنظرية الانفصال عن ظروف النشأة (المكانية والزمانية وغيرها) ويتهيأ لها أن تعم. ومن هذا الجانب فالنظرية هي امكان للعمل والملاحظة خارج تلك الظروف. وهذا ما حدث بالفعل لنظريات لغوية وفقهية وكلامية اسلامية وغير اسلامية. ومن الممكن أن يتلقي الأدب بالنظرية ويتبناها وهي في غير ظرفها القوي فينعشها، مثلما حدث للمتنبي ومدرسة الكوفة[٧].

إن دارس الأدب ومعلمه يهتمان بتصنيف النص وتحليل عناصره وتسمية مراجعه والتمرين عليه (أن يكون مرناً)، أما ناقد الأدب الذي تهديه نظرية أدبية، فإنه قد قام بكل ذلك اضافة إلى الوصف قبل أن يبدأ بالنقد، أي أن النقد يأتي بعد تلك الاجراءات حيث تكون المسافة أطول بينه وبين النص، وهذا هو نوع من الاستقلال عن النص الذي قد لا يعني استقلال النص بالضبط، مع أن الناقد يشتغل على النص وحوله، فيكون هناك نقد بعد أن كان هنا نص. ان عمل الناقد أشبه بعمل العالم Scientist الذي تمكنه النظرية من الابداع. في حين لا يتسلم الدارس والمعلم Sholar من النظرية إلا ما يسدد خطاه في وصف النص وصفاً يتحلى بمطالب القواعد والمراجع. الناقد يظهر قدرة النص على جذب القواعد والمراجع وتلوينها أدبياً وليس انتاجها وإنما اعادة انتاجها. ولو طاب للدارس أن يجرب النقد لوجد النص قد تحول إلى مناسبة لظهور عدد من التقاليد والتجارب المستنسخة التي يأوي اليها عدد غير محدود من النصوص. وبهذا يكون النص قد قال عدداً من القواعد والمراجع الواضحة التي يشحب في ظلها ما عداها، وإذا هذا الدارس، تبعاً لشهيته في التلقين، أن يختتم النص، فإن سيرة القواعد الملتوية، غير الانتقالية، تجعل النص منبسطاً وذا فائدة لقواعده.

إن علاقة النص بالبيئة والمراجع المختلفة الأخرى هي علاقة لا غبار عليها، وقد نسميها علاقة تمثيل متطرفة، أما علاقة النظرية الأدبية بالبيئة فإنها علاقة توسطات النص. وهكذا نجد أنه من الصعوبة الاستمرار في وضع النظرية في البيئة من غير اضطراب، ان علاقة النظرية بالنص الذي له علاقة بالبيئة، تجعل من رد النظرية على البيئة حدثاً يتجاوز تعليق النص، ويكون على النظرية أن تصير نظرية أدبية عن البيئة وليس نظرية أدبية للأدب، أي تتحول إلى مفهوم اجرائي. ان القاعدة الأصولية القائلة: المعلول يدور مع علّته وجوداً وعدماً، تتوسع بحيث تصحب كل العلل معلولات متواجهة، أو كل المعلولات عللا، فلا يعود معلول وعلة، هنا ينبغي التفريق ما بين النظرية والقانون والمفهوم الاجرائي على نحو ما يجري في العلوم الانسانية.

وأخيراً يقدم الباحث اللغوي اقتراحه للنقد الأدبي العربي المعاصر: «.... وقوفاً على حقيقة تستحق مزيداً من التدبّر الاهتمام، تلك هي أن ما يعرف بعلوم البلاغة يحتاج إلى مزيد من العناية ومن انعام النظر في مسائلها: اصولها وفروعها، من حيث علاقتها بعلوم العربية: علم اللغة وعلم النحو بصفة خاصة.

بل إن البحث في هذا المجال قد زاد من قناعة الباحث أن علوم البلاغة لم تبلغ من النضج ما بلغته علوم اللغة العربية الأخرى ولا سيما النحو. لذلك فهي جديرة خليقة بأن تخدم مزيداً من الخدمة، خدمة أساسها الاستناد إلى قواعد اللغة، بحيث يقام بناؤها على أساس متين راسخ، ثم يكون الذوق الأدبي والحس الفني الذي يستمد مادته من تدارس الكلام البليغ وأساليبه البديعة هو المادة التي تقام عليها قواعد علوم اللغة.

وإن من أهم ما يمكن أن يستثمر من مثل هذا البحث أن قضايا النقد الأدبي ينبغي أن توصل بعلوم البلاغة، من حيث دراسة الأساليب وتنوعها وانسجامها مع الموضوعات والأفكار في ألوانها وطرق ادائها والتعبير عنها، ومن حيث أثرها في نفوس من يتلقون النتـاج الأدبي ويتذوقونه. وحينئذٍ لا يعود النقد الأدبي، في جملة قضاياه كلاماً كقبض الريح لا يستقر ولا يتماسك، أو اقتباساً من آداب الأمم الأخرى. وان يكن الاتصال بها مما ينبغي أن لا يغفل جانبه أو تهمل العناية به، لكن على شرط أن تكون الخصائص الأصيلة هي موضع النظر ومحل العناية والاهتمام»[8].

يثير هذا النص الريبة، فهناك مطلب الزيادة في الاهتمام بعلوم البلاغة، وهو مطلب ملح كما يظهر من التكرار للفظة «المزيد»، لكن هذا المطلب لم يمنع الباحث من توجيه النقد الأدبي إلى البلاغة، فحتى يتماسك النقد عليه أن يتجه إلى البلاغة التي لم تتماسك لكي تتماسك، نترك هذا السجال ونسأل:

هل للنقد الأدبي اتجاه محدّد نحو علم لغوي ما؟ أم له علاقات غير محدّدة مع عدد من العلوم اللغوية وغير اللغوية؟

وهل الأدب انتاج بلاغي أم شخصية لغوية وغير لغوية؟

والنص الأدبي هل تكفيه القاعدة أم تبتعد عن بعضه: خاصة ذلك الذي يعد قصداً للمؤلف ومعنى ومغزى للنص؟

لقد عرف الكلام نحوياً، وما أعيد تعريفه بلاغياً أو صرفياً.. الخ ولكن وضعت تعريفات للعلوم اللغوية وتركت حقولها من غير تعريف اصطلاحي، ولهذا كان التعريف النحوي للكلام لازماً وغير ملزم (تعريف تشاوري) لعمل العلوم الأخرى التي لا تعمل عمل النحو، كما صار لتلك العلوم أهداف تجريدية هي أن تجد قواعدها في النصوص وتجد النصوص اتجاهها الضمني/نحو القاعدة. وفي هذه الحالة لا تتفرغ القواعد للنصوص قدر تفرغها لما في النصوص من قواعد. ولم يكن هدف التعريف النحوي احتكار الكلام، ولكن التعريف يضع حدوداً للعمل الاصطلاحي ويكون آنذاك تعريفاً اصطلاحياً، في حين يفتتح طريقاً لعلوم لغوية أخرى. ولهذا السبب لم يتورط النحاة المتأخرون بما يضرب قواعدهم بتوسيع مجالها، وإذا لم يحاول اللغويون من غير النحاة تقديم تعريفات للكلام تخالف تعريف النحو، فهذا يعني أنهم لم يروا جدوى في اعادة التعريف. نعود الآن إلى النشأة. إلى اشكالاتها لا إلى ظروفها. تلك الاشكالات التي تسمح لنا بالتفلسف حول كيفية عمل النقد الأدبي بعد أن تجاوز الظروف التوقيتية للنشأة. لقد نشأ النحو ـ مثلاً ـ بظرف اللحن، لكنه تطور خارج هذا الظرف، ويقارن البعض[٩] بين اللحن والإحالة في المنطق وهي مقارنة ذات دلالة، وتابع النحاة عملهم لتأسيس علم لا تذكر فيه الظروف الموضوعية للنشأة إلا لماماً، أو لا تذكر البتة، وقد يكون من قبيل المفارقات أو القوانين المركبة، أنه مع تطور هذا العلم ازداد اللحن تفشياً وليس في هذا سبب من ذاك، فما كان هدف العلم اغترب عن تطور العلم، بل ربما كانت صناعة النحو عبئاً على متعلميه بله متعلمي اللغة الفصيحة، وهذا ما تعبر عنه اقتراحات تيسير النحو وتعليم اللغة. هذا قد يقودنا إلى أن نراقب الملاحظة الابستمولوجية الكلاسيكية التي تضبط العلاقة بين النظام والتطور في تاريخ العلوم.

إن ظروف النشأة لا تلازم العلم، ولكنّ اشكالاتها، حيث يتطور العلم النظري ذاتياً، تتعلق بالعمل إلى أن يستقل. وهكذا يمكن القول: ان ما انتجه النحاة قد سيطر عليهم. وهذا شيء من اشكالات النشأة التي ليست بغيتنا هنا، وإنما نريد أن نتحجج بها على ظروف نشأة النقد الأدبي العربي، هذه الظروف التي كثيراً ما تذكر لتجنب الاشكالات. يقول المؤرخون ان النقد الأدبي العربي قد نشأ أولاً في بلاغة غير اصطلاحية ثم تعلق بالبلاغة الاصطلاحية تعلقاً لا نظامياً[١٠]، والبلاغة نفسها نشأت في تضاعيف[١١] النحو، أو هي في البداية نحو منحرف صارت له حرية واسعة في التطفل على المتكلمين والفلاسفة والفقهاء الخ، لكنها كلما ازدادت عتمة رجعت إلى شيء من النحو لتنار باستقرار القاعدة، هذه العلاقة بالنحو تقابل علاقة النحو بالمنطق التي وصفت في (المقابسات) لأبي حيان التوحيدي على لسان محمد بن طاهر بن بهرام أبي سليمان «النحو يرتب اللفظ ترتيباً يؤدي إلى الحق المعروف أو إلى العادة الجارية والمنطق يرتب المعنى ترتيباً يؤدي إلى الحق المعترف به من غير عادة سابقة... فالنحو يدخل المنطق ولكن مرتباً له، والمنطق يدخل النحو ولكن محققاً له... وما يستعار للنحو من المنطق حتى يتقوم أكثر مما يستعار من النحو للمنطق حتى يصح ويستحكم»[١٢]. هذه بعض ظروف النشأة. وهي ليست ثابتة، ولو كانت كذلك لالتزم البلاغيون بما التزم به النحاة في شروط الأدلة النحوية مثلاً، وهذا لم يحصل، ولالتزم نقاد الأدب بتوجيهات البلاغيين البلاغية، ونقاد الأدب قد وضعوا نصب اعينهم كل علوم العربية الأساسية والفرعية واضافوا اليها ما جاور هذه العلوم وما صاغ أذواقهم وقدراتهم على الحكم.

هناك عدد من الحلول منها أن توضع البلاغة مثل نظام اسناد reference system للنقد الأدبي العربي المعاصر أو أن يعد النقد الأدبي طيفاً تجتمع فيه علوم الأدب. ومثل هذه الحلول تشير إلى بعض مشكلات النقد الأدبي العربي (وهي مشكلات ليست عربية فقط) التي تتردد في سؤال كالآتي: هل علاقات النقد الأدبي بعلوم الأدب محددة أم غير محددة؟ وإذا استطعنا أن ندفع تخوم هذين الحلين إلى الأبعد، إلى حيث التأصيل، فإن البلاغة النقدية، وهذا ليس علامة قدر كونه تسمية إجرائية، هي ما يقوم به البلاغي مع النص، فهو إما أن يبادر مبادرة تجريبية يتناهى فيها النص بعدد من النصوص

التي تظهر فيها القواعد والضوابط، أو تكون مبادرته فعالة تتوقع النص وتقدر تحولاته، مع العلم أن هاتين المبادرتين تستعملان قياسات متشابهة استعمالين مختلفين، كما سيأتي في الملحقين: لكن هل تسد المبادرتان تطلعات النقد الأدبي العربي المعاصر إلى بناء تصور لا يقوم على حضور القاعدة وغياب النص، وذلك تركيب النص لا تكراره لمناسبة علوم محددة، ان البلاغة النقدية ـ وحدها ـ هي جزء من عمل ناقد الأدب. لأنه في الحقيقة لا يستعملها وحدها، بل يضع معها ما يساعدها على عمله هو، ليثبت صلاحيتها لنقد أدبي يقوم به: هي تصف وهو يحكم؟ إن أقصى نجاح لمثل هذا الناقد هو في حضور النص لا غياب القاعدة (الحضور الصريح للنص والحضور الضمني للقاعدة).

هناك مستوى آخر للتأصيل، وهو الذي يخضع فيه الحقل للمصطلح، وتصير فيه علاقة المصطلح مع الحقل شبيهة بعلاقة العلة بالمعلول، وبهذا يكون الحقل اصطلاحياً. فمصطلحا الوزن والقافية ـ مثلاً ـ يدلان على الوزن والقافية في بنية اللغة الشعرية، ولا يكفيان الشعر، لكن هذين المصطلحين يتحولان كلاهما إلى شرط كاف للشعر، أي أن الوزن لا ينفصل عن القافية في شعر اصطلاحي، كما أن الشعر لا يمكن تصوره وقبوله خارج المصطلح الذي وضع في الأصل لدراسة عدد من بناه اللغوية. ان هذا الاستنكاف الاصطلاحي يعود إلى التوحيد بين المصطلح وحقل البحث ثم ترحيل وظيفة المصطلح من البحث في الحقل إلى كونها جزءاً من الحقل، حتى يصادر الحقل في مصطلح كبير يضم عدداً من المصطلحات التي وضعت للبحث فيه. ان المصطلح يغترب عن وظيفته الرمزية ويتراجع عن دلالته ويميل إلى ازاحة الحقل، حين لا يمثل وظيفة مستقلة بالنسبة إلى وظيفة الحقل: ويتحول ايديولوجياً إلى اعتقاد بأن فكرة البحث هي الحقل وعنه هي الحقل نفسه.

إن الدرجات العليا من ضبط المصطلح لا تعني سوى حرفة تنتظر التحرر من خلال العلم، ومن غير هذا التحرر تكون الحرفة مثل صناعة يكررها الاستهلاك ولا يطورها العلماء النظريون، ولنا أمثلة كثيرة في تاريخنا الثقافي على الوساوس الاصطلاحية التي تنسى جراءها الثنية القائمة بين البحث والحقل، حيث يزداد أهل الحرفة ويقل الابداع، ويتم تقويل الحقل أقوال المصطلح. المستوى الآخر الذي اشرت اليه تمثله شكوى باحث نحوي عربي معروف من الشعر الجديد (الحر) وأنه لا يستطيع تصنيفه اصطلاحياً فيسأل انصار هذا الشعر: «لم يحرصون على تسمية هذه الكلمات الصماء شعراً؟ ولم يتشبثون بهذه التسمية؟ وهم يعلمون أن كلمة ـ الشعر ـ كلمة ـ اصطلاحية ـ اطلقت منذ أقدم الصعور على ذلك النوع ـ الموزون المقفى ـ الذي انفرد بها دون غيره من سائر أنواع البيان، واقتصرت عليه وحده، وجرى الأمر خلال العصور الطويلة على احترام هذا الاصطلاح ـ وتخصيصه بما وضع له، وانحصر فيه»[١٣] هذا هو موقف المصطلح التنظيري (أي الذي يبحث عن نظير)، لأنه لو لم يكن موقفاً للمصطلح لما عجز الباحث عن اطلاق تسمية ما على نوع من القول يحال احالة مباشرة إلى وزن من الأوزان الشعرية العربية دون مشقة، بينما يختلف عياره (ايقاعه)، ويبدو أن اختلاف العيار هو الذي أربك ميزان المصطلح. وتجريده لا يعني أن التفاصيل التي لا يمثلها المصطلح بشكل ملموس فيه ضمنياً ليست أجزاء الحقل الفعلية وغير المفترضة. وإذا عرض لنا الحقل صعوبات لا بد من تذليلها فإننا نستعين بالنظرية ثم بالوسائل، وبصدد العروض فإنه لم يكن نظرية عن الشعر قدر كونه وسيلة تعيين ممكنة الاستعمال انتقلت انتقالاً كاسحاً فيما بعد إلى نظرية. ومن اليسير معرفة تاريخ هذا الخلط، بالعودة إلى دور المقولات الأرسطية في تصنيف قدامة بن جعفر الذي أبعد تعريف أرسطو للشعر والتزم بالمقولات.

والنحاة الذين وضعوا شروطاً للأدلة الشعرية لم يتوانوا مع الصرفيين في منح الشعر عدداً كبيراً من الضرائز لصالح الوزن والقافية، واحياناً لصالح ما هو شعر[١٤]، وهذا المزج بين التعليل والبداهة، بين العروض والشعر، هو الذي فاجأ الباحث الأصولي المعاصر حين وجد البداهة غامضة ازاء التعليل الذي اعتقد أنه ابتداع من أجلها لا من أجل نظريتها التي بدأتها الوسائل.

إن هذه العوائق أيسر لدى البلاغيين العرب المعاصرين،

فهم يتحملون كل قول، لأنهم ينزعون عن الأقوال التسميات الاصطلاحية المسبقة عدا كونها أقوالاً تتقبل مصطلحاتهم وتأويلاتهم التي تعمل دون تقسيم القول إلى: شعر ونثر. أن هواهم المضمر عن هذا التقسيم وتقلباته لا يظهر في عملهم الاصطلاحي المتسرع وإنما يتستر في الأخدود التأويلي الذي يبدد المصطلح فيما هو ينوي تفنيد القول. وهذا سنجده في الملحق الأول لهذه المقالة، الذي يعمل فيه التأويل والمصطلح سوية على صنع فولكلور نقدي، يكون التأويل فيه صارماً والمصطلح فضفاضاً أو عاطلاً، وهنا يظهر التأويل مثل موقف مبيت من التقسيم الاصطلاحي للقول: شعر ونثر، ومن تقلباته، أن سمة هذا الفولكلور الاساسية، شأن أي فولكلور، هي التقطع، وردع المصطلح بالتأويل، الملحق الأول ينفي عن التأويل صفته الايجابية الأولية وهي اقتراح الأوجه البيانية المحتملة للنص، وبذلك يتمسك البلاغي بموقف من النص يسبق عمله البلاغي.

الملحق الثاني يقدم تحليلاً للمصطلح البلاغي بوساطة النص، وهنا يتمطى المصطلح في النص، ويشهد علم «المعاني» ضرورة تحكمه في حقله، ويكون الوضوح النسبي في أهداف هذا العلم من علوم البلاغة العربية أدعى إلى تصديق المصطلح، كما كانت التأويلات المكرورة التي اعتمد عليها علم بيان متقطع في الملحق الأول ترمي إلى أن تعكس النص انتاجاً ضالاً يهتدي اليه التأويل ويمنع عنه دليل المصطلح. من الناحية الخارجية يكون النص في الملحقين محمياً بالالتباس، ولكنه في الحقيقة يستغل للدفاع عن تأويل وعن مصطلح.

إن نجاح الملحق الثاني كان أولى بالملحق الأوّل، لأن علم البيان، مهد النقد الأدبي العربي، يملك فرصاً أكثر من علم المعاني للتحرر من اصطلاحيته، كما أنه يستطيع تلوين النص بإمكانات اصطلاحية ترافق قصد المؤلف ومعنى ومغزى النص وتضليله.

استنتاجات

تتضمن هذه الاستنتاجات عن بعض مستويات التأصيل النظري ما تنطوي عليه النصوص التي تم التعليق عليها وتتخارج عن تلك النصوص. ومن هذا ليكن واضحاً، انها ليست استنتاجات كافية لتغطية التأصيل، الذي هو أعقد من أن تلم به استنتاجات مبنية على نصوص محدودة، ولا تريد تجاوزها بعيداً.

١ ـ تعتبر فكرة التأصيل (ايجاد اصل) للنقد الأدبي العربي المعاصر في أحسن أحوالها هذا النقد مرتبطاً (في نشأته وعمله اللاحق) بسلسلة من علوم الأدب المسماة اثناء الملاحظات السابقة وهذا الاعتبار يحيل مباشرة الى أن الذخر (التراث) يرهص بالتعليم والتشريع في الوقت نفسه.

٢ ـ إن ظروف النشأة تتقبل اشكالات النشأة، ولهذا فإن أي أشكال يتطلب التحليل من الممكن التوجه به إلى الظرف للوقوع على الحل.

٣ ـ في العودة إلى ظرف النشأة للنقد الأدبي العربي نجد قواعد النقد الموحدة المذكورة في علوم الأدب تواجه الآن أنواعاً أدبية ليست موحدة.

٤ ـ كل حرية نسبية للنص تقابلها لا حرية الناقد. ومن السهل تقبل عبارة مناقضة.

٥ ـ يقول ظرف النشأة ان علوم الأدب قامت ضمن حركة التصحيح اللغوية، مع أنها استمرت في تصحيح دقائقها العلمية لا تصحيح اللغة المستعملة، وهذا هو الذي قادها إلى الدقائق التي قد لا تتطابق والاعراف اللغوية، التي لا تنفصل عنها الكتابة والأدب، علماً أن العربية وعلومها تعرف التفريق بين العرف ودقائق اللغة، وتقدم العرف على الدقة في الحالات التي يترتب على اللغة اجراء غير لغوي.

الملحق الأول

. . . .

فها هي الأغنية الأولى في الديوان (أوائل النهار)(*)

(*) فؤاد رفقة ـ حنين التعبة ـ ص ٩١.
الدكتور كامل حسن البصير ـ بناء الصورة الفنية في البيان العربي ـ موازنة وتطبيق مطبوعات المجمع العلمي العراقي ـ ١٩٨٧. ص ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨.

تروي لنا حدثاً غير معقول في وقائعه وفي منهجية سرده وحكايته.

فالشاعر في هذه الأغنية يسند الحدث إلى الضمير المفرد المخاطب فاعلاً، ويسند رواية وقائع الحدث إلى راوية وراء الكواليس ويقول:

على حدود الغاب
في أوائل النهار
ولدت من سحابة
يحبها البذار
ولدت في مسافة
تغسل الحجار
بنجمة خضراء في المحار
وعندما انزلقت في محاجر الستار
تطلعت عيناك، ماذا؟
لم تكن بعيدة
مسالك المزار،
حضنتها، عرفتها قريبة
من أرضها الثمار

ففي هذا المقطع تتلقى أحداث خمسة أفعال مسندة في الزمن الماضي إلى الضمير (ت) أو يعدو اليه، وهي (ولدت، وانزلقت وتطلقت عيناك وحضنتها وعرفتها).

ومعروف في اللغة العربية أن الضمير المخاطب مبهم في دلالته وعام في مقصوده لدى غير الذي يخاطبه ويحادثه ويتكلم معه، إذا لم توجد قرينة توضح ابهامه وتخصص مطلقه. ومن هنا فنحن نجهل هوية هذا الذي ولد وانزلق وتطلعت عيناه وحضن وعرف.

وفي هذا الجو غير المعقول من اسناد الاحداث وروايتها تتحطم معايير الزمان والمكان في بناء الصور الفنية لدى الشاعر، فعنوان الأغنية (أوائل النهار) يوحي بأن الزمن غير ذي بال عند الشاعر إذ ان أوائل النهار وقت غير محدد من عمر اليوم الذي هو أربع وعشرون ساعة.

والولادة (على حدود الغاب) في أوائل النهار في مهد بعينه، ولا تكشف عن مسقط رأس محدد، فالغاب اسم جنس صحيح أن يقع في أية قارة من قارات الأرض، وحدودها لا يمكن تأشيرها على خارطة كوكبنا إذا لم تتقرر نسبتها قياساً إلى ما يجاورها.

إن مواد الصور الفنية مفردات مقررة معانيها لغة ودلالات مجازية لدى المتلقي العربي، فأي شخص يعرف العربية لماماً يجهل مثلاً معاني المفردات السحابة والبذار والحجار والنجمة الخضراء والمحار؟!

لا نظن أن أحداً يجهل شيئاً من ذلك، بيد أن كل أحد يجهل المدلول الفني لهذا الشيء الذي ولد من سحابة يحبها البذار، ويجهل المقصود من الحجار التي تغسلها مسافة بنجمة خضراء في المحار، ذلك لأن تركيب هذه المواد المعجمية لم يجر على سنن العربية في الاسناد اللغوي والفني.

ومن هنا فلسنا منطقيين إذا تساءلنا عن مدلول محاجر الستار صورة فنية بناؤها البلاغي قائم على أساس التشبيه البليغ الذي جاء فيه المشبه به محاجر مضافاً واستقر المشبه الستار مضافاً إليه، فالستار مكاناً لانزلاق ذلك المولود المجهول لا يستقيم تشبيهه بالمحاجر أو تنسب له المحاجر على أساس الاستعارة الكنية، فالستار يخفي ما وراءه في حين كانت الولادة في أوائل النهار.

ومعنى هذا أن التآلف بين صور الأغنية غير متوفر، وأن انسجام هذه الصور منفصم، وآية ذلك أن الجو العام للأحداث - كما قلنا - ينبض بالغموض ويقطر المجهول حتى ولو كان المولود مطراً حقيقياً.

حقاً ان المواد التي بنى بها الشاعر صورة متآلفة من حيث هي مفردات ومتجانسة من حيث هي كلمات، فبين الغاب والسحاب والبذار والثمار تناسب ولكن هذه النسبة للتناسب تختل بالمفردات الحجار والنجم والمحار والستار، إلى جانب اختلال أبنيتها الصورية دلالات عقلية وفنية.

الملحق الثاني

... وقد التفت الشعراء المحدثون إلى المغزى الفني لتراسل المعاني في سياق العطف، فأفادوا منه، والحوا على

استخدامه بصورة مبتكرة في قصائدهم. من ذلك مثلاً ما نجده في تلك الصورة الفنية التي يرثي فيها «عبد الوهاب البياتي» زعيماً جزائرياً، قتله الفرنسيون في زنزانته في السجن حيث يقول:

قمر أسود في نافذة السجن، وليل
وحمامات، وقرآن، وطفل
أخضر العينين يتلو
سورة «النصر» وفل
من حقول النور، أفق جديد
قطفته يد قديس وثائر
ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائر[1]

وسياق هذه المتعاطفات ـ إذا قيس بمقاييس البلاغة القديمة ـ لا يستقيم بحال، إذ أين لنا بالجهة الجامعة التي تربط في الخيال أو في الوهم: على سبيل التماثل، أو التضاد، أو كما يقولون، بين القمر الأسود، والليل الحزين والحمامات، والقرآن الكريم، والطفل اخضر العينين الذي قرأ «سورة النصر» والفل الأبيض القادم من حقول النور، حتى يصح الجمع بينها جميعاً في نسق واحد؟ ولكن قضية الشعر الجديد، هي ـ قبل كل شيء ـ قضية السياق المبتكر الذي يخلقه الشاعر خلقاً عن طريق التعاطف بين مفردات تبدو من حيث الابعاد الذاتية لكل منها في نفس القارىء ـ أي بمعناها السيكلوجي الخالص ـ متباعدة متنافرة، ولكنها في سياق هذا العطف تؤلف عن طريق التراسل بين ماهياتها بناء كلياً ذا ايحاء موضوعي جديد. وهذا الايحاء الجديد يقوم على الثقة بأن ثورة الجزائر ماضية في طريقها نحو التحرير الشامل، وأن النصر آت لا محالة، على الرغم من ذلك الليل الحزين الذي كان يخيم على أرض الجزائر في ذلك الوقت، ولكننا لو رحنا ننقب في مفردات العطف نفسها عن شيء معين يحمل هذا المعنى لما عثرنا عليه.

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، ص ٣٦٧ من قصيدة: الموت في الظهيرة، دار العودة، بيروت.

الدكتور عفت الشرقاوي ـ بلاغة العطف في القرآن الكريم ـ دراسة أسلوبية دار النهضة العربية ـ بيروت ـ ١٩٨١ ـ ص ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨.

ومع أن القمر الأسود في النص رمز الحداد على الشهيد ـ كما هو واضح ـ فإنه قمر له دورته المحددة بزمان معين، وغداً يشرق ويملأ الدنيا ضياء وبهاء، كذلك فإن الليل الطويل لا بد أن ينجلي عن صباح، شأن كل الليالي الطويلة التي يقاسها الإنسان: تلك سنة الحياة والطبيعة، وإنما يتم الايحاء الواضح بالأمل خلال هذين الرمزين بفضل معطوفاتهما التالية: فهناك الحمامات المنطلقات في الفضاء رمز الحرية والسلام القادمين إلى أرض الجزائر لا محالة. وهناك كلمة «القرآن» بكل ايحاءاتها التاريخية والفنية، معطوفاً عليها خضرة عيني هذا الطفل الوديع الذي جلس يقرأ سورة النصر على سبيل الابتهال لله بنجاح الثورة، وهذه الخضرة هي البشير بالنعيم والرخاء المأمول والتجدد المستمر لأجيال الثورة، وأما سورة «النصر» في نفس بناء العطف ففيها ما فيها من ايحاءات البشرى بالفتح، ومغزى قداسة الجهاد، ورعاية الله لهذه الثورة. وأما الفل القادم من حقول النور، فإنه رمز الانطلاق إلى عالم اللانهائي من النقاء والطهر والسلام الابدي الذي تتطلع اليه الثورة. وهذه المعاني تتلاقي في كل عام عن طريق التراسل الذي يتم بينها لتكون سياقاً موضوعياً واحداً هو الايمان بالثورة رغم هذا الحدث الذي اسود له وجه القمر، وامتد ظلام الليل، فهاج الحمامات الساكنة، وألجا الطفل المتهدج إلى القرآن الكريم يبحث في كلماته عن الخلاص، ومع ذلك فإن واحداً من هذه المتعاطفات لم يكن وحده قادراً على خلق هذا السياق الذي أراد الشاعر التعبير من خلاله عن معنى موضوعي عام، لا تنهض به جزئيات المتعاطفات.

من اجل ذلك فإن تصاعد الخط الدرامي في أبيات القصيدة بعد ذلك لا يلبث أن يشع معنى الأمل في النصر في آخر القصيدة حيث يقول الشاعر:

كان في نافذة السجن مع العصفور يحلم
كان مثلي يتألم
كان سراً مغلقاً لا يتكلم
كان يعلم
أنه لا بد هالك
وستبقى بعده الشمس هنالك

في ثنايا بعضها، شمس الجزائر

تلد الثائر في أعقاب ثائر

وهكذا نجد أن سياق العطف الكلي سياق خلاق للمعاني - لاجرياً وراء البحث عن الجهة الجامعة بين تلك المتعاطفات - وإنما عن طريق ادراك كلي لصيغة العطف بكل ما تنطوي عليه من تراسل بنائي لماهيات المعاني فيها. هنا تكون الصورة الكلية وعلاقاتها الداخلية لوحة واحدة لا مكان فيها للتجزئة إلى عناصر، كأنها الوحدة العضوية التي تجمع أجزاء الكائن الحي، أو كأنها اللحن الذي يضم مجموعة من النوتات الموسيقية التي لا تعطي متفرقة شيئاً من روح اللحن ومعناه.

الهوامش

(١) نحو المعاني - الدكتور أحمد عبد الستار الجواري - مطبوعات المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٧ ص ١٤، ١٥.

(٣) نفسه ص ٧.

(٤) للتأويل معنى وأسباب راجع - التأويل النحوي في القرآن الكريم - الدكتور عبد الفتاح أحمد الحموز - مكتبة الرشد - الرياض - ١٩٨٤ - الجزء الأول من ص ٩ إلى ص ٣٥.

(٥) نحو المعاني - ص ١٤، ١٥.

(٦) النقد المنهجي عند العرب - الدكتور محمد مندور - دار نهضة مصر - بلا تاريخ - ص ٣٠.

(٧) المدارس النحوية - الدكتور شوقي ضيف - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية - ١٩٧٢ ص ٢٤٠.

(٨) نحو المعاني - ص ٧١ - ١٧٢.

(٩) راجع على سبيل المثال: المقابسات - أبو حيان التوحيدي - تحقيق حسن السندبي - ١٩٢٩ المقابسة ٢٢ ص ١٦٩.

(١٠) راجع كتاب مندور السابق وكتاب طه أحمد ابراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري.

(١١) راجع «النشأة» في كتاب الدكتور شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ.

(١٢) المقابسات - الصفحة السابقة.

(١٣) اللغة والنحو بين القديم والحديث - عباس حسن - دار المعارف بمصر - ١٩٧١ ص ٢٤٩.

(١٤) في بناء الجملة العربية - الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف - دار القلم - الكويت - ١٩٨٢ ص ٤١١ وما بعد.

إلى الأصدقاء الأدباء

بدأ الدكتور سهيل إدريس كتابة سيرته الذاتية ومذكراته الأدبية التي ستنشر تباعاً في «الآداب» ابتداء من العدد الأول (يناير - كانون الثاني ١٩٨٩).

وبهذه المناسبة، يرجو رئيس تحرير «الآداب» من أصدقائه الأدباء في أرجاء الوطن العربي أن يوافوه بصور من رسائله إليهم، إذا كانوا ما يزالون محتفظين بها، هذه الرسائل التي احترق قسم كبير من أصولها مع مكتبته الخاصّة التي أصيبت بقذيفة حارقة أثناء الاجتياح الاسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢.

إن هذه الرسائل ستكون ذات فائدة كبيرة لهذه المذكرات.

النقد بين المثالية والدينامية

د. محمد مفتاح
(الرباط)

نظن أن الوقت قد حان للناقد العربي أن يقف ممحصاً، ولكن بموضوعية وتجرد، لكل ما يرد عليه من أنواع المقاربات النقدية الأجنبية، وأن يبتعد عن التقليد الأعمى بغية التكاثر بالمصطلحات، وقصداً للتطبيق الفج. لذلك فإن الناقد العربي ملزم بأن يخضع تلك المقاربات إلى التحليل الابستمولوجي والتأريخي، ومطلوب منه أن يمارس على واضعيها وممارسيها ما يدعى بعلم اجتماعيات المعرفة. إذ ليس من المنطقي والمعقول أن يقبل الناقد العربي كل ما يفد عليه، ويعتبره علماً مطلقاً لا يأتيه الباطل، مع أنه من وضع أناس مشروطين بظروف معيشية ومعتقدية. كما نظن أن الوقت قد حان للناقد العربي ـ أيضاً ـ أن يقف الموقف نفسه من مخلفات الاسلاف في البلاغة وفي النقد وفي غيرهما.

الناقد العربي التائق إلى بناء نقد عربي أصيل ومتقدم ومنافس ملزم بأن يقوم بعملية غربلة للمنجزات الأجنبية، ولمخلفات التراث العربي، إذ بدون عملية الغربلة تلك، فإنه يبقى ـ بلا شك ـ أسيراً للجهتين.

مداخلتنا هذه ـ نظن ـ تسير في هذا الطريق الممحص، وتتوخى تلك الأهداف. ولذلك فإنها ستشير إلى الأسس الميتافيزيقية لبعض النظريات اللسانية والسيميائية المؤثرة في النقد الأدبي، وستومىء إلى تأثير الفلسفات المثالية الحديثة فيها. وتبعاً لذلك ستبين محدوديتها. وقد أدى بنا الاقتناع بتلك المحدودية إلى تبني منهاجية جدلية تؤلف بين الذات المكونة من آليات بشرية مشتركة وبين خصوصية المجتمعات والثقافات. وتحقيقاً لهذه الجدلية أعدنا صياغة مفاهيم بيانية انسانية قديمة مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، ومنحناها أسماء جديدة مثل التشعب والمماثلة والترابط والتفارق التوسيع قدراتها الاجرائية، وقد قفّينا على آثار ذلك كله بتطبيقات برهنة على المقترحات المقدمة وترسيخاً لها.

الاحادية :

١ ـ الأسس الميتافيزيقية :

ليس من السهل تتبع كل التيارات اللسانية والسيميائية التي تشغل الساحة الثقافية ـ عالمياً ـ في الوقت الراهن، كما أنه من الصعوبة بمكان القيام بتشخيص دقيق لخلفياتها الابستمولوجية لما بينها من تداخل وتقاطع، ومع ذلك، يمكن ارجاعها إلى ثلاثة تيارات أساسية هي: البنيوية الأوروبية، والدلائلية «البرسية» والتوليدية «التشومشكاوية» الامريكيتان[١].

وخصوصاً البنيوية الفرنسية، تبنت النموذج «السوسوري» القائم على ثنائية الدليل: الدال/ المدلول، وعلى مفهوم التوالد الذاتي المحكوم بقواعد المنغلق على نفسه كما تعكسه لعبة الشطرنج.

لقد دفعت البنيوية الأوروبية بهذه الثنائية إلى أقصاها بجعلها مبدأ محدداً لبنية الذهن الانساني ولآليات اشتغاله، وبرفضها قبول احالة النص إلى مرجع خارجي. هكذا يجد القارىء شعار «ليس هناك شيء خارج النص» متجلياً في الانتروبولوجيا وفي السرديات وفي السيميائيات لدى كل من «ليفي شتراوس» و«تودوروف» و«بارث» و«إيكو» و«كريماص» وغيرهم.

البنيوية الأوروبية، أو ما هو مؤثر منها، تنطلق من إبستمولوجية مثالية تأخذ بثنائية الدليل، وبمفهوم استقلال اللغة، وبانغلاق النص. أي أن اللغة تولد اللغة، والنص يتوالد من النص، كما تتوالد نقلات الشطرنج وتتناسل.

الدلائلية «البرسية»

أشد تعقيداً من البنيوية الأوروبية[٢] إذ هي مزيج من الافلاطونية الحديثة والرواقية والاسكولائية (المدرسية) والكانتية ومنطق العلاقات والذرائعية. ومعنى هذا أنها تؤلف بين المثالية والواقعية. ولكن الأسس الميتافيزيقية ـ فيما يخيل الينا ـ هي المهيمنة على مسار تفكير «برس».

نستعرض ثلاثيات «برس» توضيحاً لهذا الادعاء، وهي:

الممثل: ـ العلامة الكيفية/ العلامة الفردة/ العلامة القانونية.

الموضوع: ـ الايقون/ المؤشر/ الرمز.

المؤول: ـ الحملي/ القضوي/ البرهاني.

يمكن أن تقابل هذه الثلاثيات ب:

الممثل ـ الطبيعة/ المخلوقات/ الاعراف والعادات واللغات (الله)

الموضوع ـ صفات الطبيعة/ ارتباط المخلوقات/ الدليل على وجود العلة الأولى (صفات الله) بالخالق (الله)

المسؤول ـ الدليل الفطري/الخطابي/الدليل البرهاني.

ليست هذه الثلاثيات ـ نظن ـ إلا انعكاساً للميتافزيقا اليونانية واللاتينية. وتأكيداً، لهذا القول، نقتبس قول احد المختصين العالميين، وهو «أمبرتو ايكو»، يقول: «تقدم العصور الوسيطة المنتمية إلى الافلاطونية الحديثة اطاراً ميتافيزيقياً لهذه النزعة التأويلية، ففي كون هو عبارة عن سلسلة من الفيض، ابتداء من الأحد اللامعروف واللامسمى إلى أقصى تشعبات المادة، فإن كل كائن يشتغل بمثابة مجاز مرسل واستعارة من ذلك الأحد»[٣].

ثلاثيات «برس» الدلائلية «انعكاس» للمناقشات اللاهوتية الوسيطية التي كانت مهتمة بتفسير نشأة الكون وتطوره وعلائقه. وقد أغفل الدلائليون المعاصرون هذا الأصل القديم. ولكنهم غارقون فيه من قنن رؤوسهم إلى خمص أقدامهم مثلما يوضح ذلك مفهوم السيرورة الدلائلية اللامنتهية «Semiosis» الذي نجده مطبقاً بكل دقة عند «امبرتو إيكو»، و«رفاطير».

توليدية «تشومسكي» تأسست ـ إبستمولوجيا ـ على البيولوجيا والرياضيات والاعلاميات، ومع هذا، فإنها تقلل من أهمية وظيفة اللغوية التواصلية، وتبرز وظائف غير اصيلة في الفعل اللغوي من مثل الحديث للخداع أو مواصلة حبله. وقد يتساءل المرء عن سبب قرار «تشومسكي» هذا الذي يجعله مناقضاً لمنطلقه البيولوجي. بيد أن عقلانية «تشومسكي» وخلفيته الرياضية المجردة وآليات التوليد الاعلامية جعلته يسقط قوانين العلوم المجردة على اللغة الطبيعية المؤسسة على التواصل والتأثير.

أهم المنطلقات اللسانية والسيميائية الحديثة ذات أصول ميتافيزيقية أو علوم مجردة. وإذا لم يتفطن الناقد العربي إلى ذلك فإنه لن يكون على بينة من امره فيحطب ويخبط ويخلط. ومع أن المهمة ليست سهلة، إذ يحتاج إلى الالمام بتطور الفلسفات وتأريخها، فإنه لا مفر له من بذل الجهد.

٢ ـ محدودية النماذج المثالية:

إن أهم التيارات اللسانية والسيميائية التي تعرضنا لها مشبعة ـ في مجملها ـ بخلفيات مثالية أو عقلانية مجردة،

ولكن ليس هذا كل ما يميزها، وإنما نجد فيها تقصيراً آخر واضحاً في الميدان الذي يهمنا، وهو النص الشعري بيد أنه يجب التمييز - في هذه النازلة - بين اللسانيات والسيميائيات.

من المعروف أن اللسانيات - في بداية امرها - اهتمت بالجملة فقط، ولكنها بعد فترة اعارت الاهتمام إلى النص فنقلت اجراءات تحليل الجملة إلى الخطاب مثلما نجد في أعمال كثير من الباحثين. وقد انطلقت أعمالهم من «الافتراض أن المناهج التحليلية المستعملة في اللسانيات يمكن أن تطبق بكيفية مباشرة في كليتها على النص الأدبي». وهذا الافتراض «يغفل الاختلافات العميقة بين النص واللغة أو بيـن المكتوب والخطاب»(٤).

وقد طورت هذه المقاربات اللسانية نفسها وأسمت أعمالها «أنحاء النص «Text Grammars»، ولكنها ارتكبت نفس الأخطاء السابقة، إذ استبدلت بمنهاجيات لسانية منهاجيات لسانيات أخرى. ويمكن ضرب المثل لها بدراسات «هالداي ورقية حسن» «Holliday and Hasan» و«فان ديك». «Van Dijk».

اشهر منجزات «هالداي وحسن» في هذا المجال هو كتابهما «الالتحام في اللغة الانجليزية» «Cohesion in English»(٥). ومن الطبيعي أننا لن نقدم تحليلاً شاملاً لمحتوى الكتاب، إذ ليس مقصودنا تقديم معلومات، وإنما هدفنا طرح إشكال علاقة «أنحاء النص» بتحليل الخطاب الشعري. وكما هو واضح من العنوان أن المفهوم الاساسي هو الالتحام. ويتفرغ عنه مفهوم تكويني وهو الاتساق Consistance. والنص المتسق هو ما يربط بين أجزائه أدوات لغوية وتركيبية، وهي:

الاحالة

مثل الضمائر وأسماء الاشارة وأل التعريفية وهذا النوع من الاحالة يسمى إحالة نصية، ولكن هناك احالة مقامية. والاحالة النصية تكون أما قبلية أو بعدية.

الاستبدال

وهو عملية تتم داخل النص بتعويض عنصر بعنصر آخر.

المعجم: - ويتجلى في تكرار الكلمات وتضامها.

الوصل: - ويظهر في الطريقة التي يترابط بها لاحق اللام بسابقه. والأمثلة التي أتى بها المؤلفان تشمل واو العطف وأدوات الاستثناء والتعليل والتمثيل والتفسير.

نكتفي بهذا التقديم لكتاب «الالتحام في اللغة الانجليزية» لنولي وجهتنا شطر أعمال «فان ديك». لهذا المؤلف كتابان، أحدهما بعنوان «بعض مظاهر انحاء النص «Some Aspect of text Grammars»(٥)، وثانيهما هو «النص والسياق» «Text and Context» والمؤلف في كتابيه يهدف إلى بناء نظرية لسانية كافية تستطيع تحليل كثير من المظاهر النصية التي عجزت لسانيات الجملية أمامها. ويمكن تلخيص مشروعه في الخطاطة التالية:

النص					
الدلالة			التداول		
الترابط	الاتساق	البنيات الكلية	السياق والأفعال الكلامية	تداوليات النص	الأفعال الكلامية الكلية.

يظهر من هذه الخطاطة أن «فان ديك» تجاوز التحليل اللسانـي الصرف إلى الشكف عن البنيات العميقة الثاوية وراء كل خطاب وكل نص. وهو بعمله هذا يلتقي مع مؤلفات أخرى مثل ««تحليل الخطاب» لـ «براون ويول» «Discourse Analysis»، و«لسـانيـات النص» Text Linguistics» لـ «دوبيوكراند ودرسلر».

كتب «أنحاء النص» و«تحليل الخطاب»(٧) و«لسانيات النص»(٨) تعتمد جميعها في وصفها وفي صياغة قواعدها على الأمثلة المصنوعة، أو على اللغة الشعبية المغرقة في الخصوصية. وقلما تلجأ إلى أمثلة طبيعية عادية أو أدبية. بيد أنها لم تجعل موضعاً لتحرياتها النص الشعري الحقيقي.

إن هذا الموقف ليس خاصاً بالاتجاهات اللسانية على مختلف مشاربها، وإنما نجده في سيميائيات «كريماص»، فقد اهتم هو وأتباعه بالنص الشعري بعض الاهتمام في أعمالهم الصادرة في السبعينات، أو في بعض ما يصدر عنهم الآن، ولكنهم لم يذهبوا بعيداً في اكتشاف الخصائص المميزة للنص الشعري. ما عدا جماعة «مو» «Mu» في

كتابها «بلاغة الشعر»[٩]. وأما أتباع دلائلية «برس»، فإن بعضهم اعتنى بالنص الشعري مثل «امبرتو إيكو» و«رفاطير» خصوصاً. ولعل هذه الدلائلية أكثر نجاعة في تحليل بعض الأنواع الشعرية الحديثة والمعاصرة من أية نظرية أخرى.

يتبين مما تقدم أن المقاربات اللسانية مفيدة جداً في ضبط التحام النص واتساقه إذا كان علمياً أو فلسفياً أو سياسياً أو شعرياً قديماً... على أنها تعجم عن اثبات الالتحام والاتساق في كثير من النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة التي تثور على الالتحام والاتساق. ولذا، فلا مفر من الالتجاء إلى السيميائيات الأوروبية وإلى دلائلية «برس» لسد الثغرات بعد أن تغربل ابستمولوجيا وتطعم بمفاهيم جديدة ظاهراتية ودينامية.

الجدلية:

١ - ظاهراتية قراءة النص الشعري:

يخيل الينا أن قراءة النص الشعري يجب أن تؤلف بين الذاتي والموضوعي، بين الظاهر والعميق. وقد يفهم من هذا اننا نتناقض. ذلك أن المناهج اللسانية والسيميائية المشار اليها قبل أن تتحكم فيها الظاهراتية: أسس البنيوية الفرنسية ظاهراتية ودلائلية «برس» ظاهراتية. ولكننا نعني هنا ظاهراتية القراءة كما هي لدى أصحاب نظرية التلقي الالمانيين[١٠] وغيرهم. كما يعني البعد الفلسفي للظاهراتية[١١]. ومسلماتها هي:

الصعود من الظواهر إلى قيود الدينامية التوليدية.

الشكل يحدد المضون[١٢].

وتطبيقاً لهذين المبدأين وغيرهما، نجد محللي النصوص يهتمون بكل مظاهره: شكل الحروف، وعلامات الترقيم، وتوزيع الفقر، وعلاقة البياض بالسودا والفضاء النصي والفضاء التصويري[١٣]... ويستعينون بمناهج تحليلية ملائمة مثل نظرية الأشكال (الجيشطالت) وعلم الخرائط وعلم الطباعة.

وما ينبغي أن نلح عليه هو أن هذه الوجهة من البحث فعالة في دراسة بعض نماذج الشعر الحديث والمعاصر والأشعار المشجرة والمختمة القديمة. كما أن الاستفادة ممكنة منها في تحليل النصوص الشعرية العادية.

ظاهراتية القراءة (فينومينولوجيا) خطوة أولى، إذن، في سبيل ادراك دينامية النص.

٢ - دينامية النص:

أبنّا ببعض التفصيل في عمل سابق[١٤] الدينامية التي تحكم النص وما ينبغي التذكير به هنا هو أن النص ينبني على: «البساطة البنيوية والتعقيد المنظم، أو السكون والدينامية، أو التوازن واللاتوازن أو الانفتاح والانغلاق أو الاستقرار والتكون التشكلي»[١٥].

يتمظهر النص، إذن، بهذه التقابلات المتكاملة التي يختزلها بعض الباحثين في الدينامية إلى ما يدعى بالتوازي والتراكيب، أو بلغة بلاغية إلى ما يسمى بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل معاً. وسنطلق عليهما نحن اسم الترابط والمماثلة.

الترابط:

نعثر على هذا المفهوم في كل الكتب اللسانية المهتمة بتحليل النص مثل أعمال «هالداي» و«فان ديك» وغيرهما. ولكننا سنوسعه ليشمل - بالاضافة إلى ذلك - ما يدعى في ميدان علم النفس المعرفي «Cognitive Psychology» والذكاء الاصطناعي «Artificial Intillegence» والأطر «Frames» والمدونات «Scripts» والسناريوهات «Scenarios» والخطاطات Schemata[١٦]. وبدون تفصيل، فإن هذه المفاهيم تعتمد على ما يدعى بالمعرفة الخلفية. ويتولد أفق انتظار عن تلك المعرفة. وأفق الانتظار - بناء على هذا - تحكمه الأوليات التالية: الترابط والتوالي الخطي والتعالق فإذا لم تلب مطالب افق الانتظار، فإن المتلقي، حينئذ، ملزم بأن يبني الثغرات الموجودة في النص اعتماداً على ما هو مخزن في علبته السوداء. ومن بين الآليات التي يستخدمها في عملية بنائه الاستدلال بأنواعه المختلفة، والفرض الاستكشافي: «Abduction».

لتوضيح هذا يمكن تقديم المثال التالي:

«مهرجان المربد» مدونة. «Scripts». ولذلك، فإن من

له معرفة خلفية يتوقع انعقاده في مدينة بغداد في زمن معين. ويحضره شعراء يلقون اشعارهم وباحثون يناقشون قضايا الابداع والنقد كما يقومون بزيارات مختلفة: قبر الشهيد والجبهة.. يمكن أن تدعى هذه العناصر بالضرورية، ولكن هناك عناصر أخرى اختيارية مثل لباس المشاركين وألوانهم وكيفية حديثهم... وهب أن شخصاً كان قد اعتاد الحضور في المهرجان ولكنه تغيب فحكى له شخص آخر حضر المهرجان ولكنه اكتفى بذكر الذهاب إلى الجبهة. ومع ذلك فإن الشخص الذي تغيب يمكن أن ينبني مدونة بناء على معرفته الخلفية.

ذلك هو الترابط العام، ولكن هناك ترابطاً خاصاً تحكمه قوانين الكناية والمجاز المرسل والتداعي (علاقة الجزء بالكل والحال بالمحل والمسبب بالسبب) ولكن هذا الترابط الخاص سنوسعه ليشمل العلائق بين المواد المعجمية والجمل وأبيات القصيدة أو أسطرها... أي أن هناك سببية كل كلمة تدعو أخرى، وكل جملة تتسبب فيما بعدها مما يؤدي إلى سلسلة متصلة الحلقات من مكونات النص وعناصره. ولكن هذه الوجهة من النظر مبنية على ما يمكن أن ندعوه بالتحليل الدقيق «Digital» وأما إذا كان التحليل عاماً «Analog» فإن الناقد ينظر إلى القصيدة في شموليتها كشكل مبين «Gestatt» وخصوصاً إذا كانت شعراً مجسماً أو خطياً... ولكن التحليلين متكاملان.

هذا التكامل نفسه هو ما نجده بين الترابط والمماثلة باعتبار أن العمليتين تتولدان عما يمكن أن يدعى بلغة الفيزيائيين التشعب «Bifurcation». وقد استعاره منظرو العوالم الممكنة وعرفوه بأنه: «حالة اشياء معبر عنها بمجموعة قضايا»، وكل قضية اما أن تعبر عن «ب» وأما أن تعبر عن ليس «ب» وهذا التحديد صحيح من حيث تعلقه بمدار النص «Topic»، إذ لا يمكن أن يتناول النص موضوعاً واحداً بالنفي والاثبات في وقت واحد، فالمؤلف مطالب باختيار احد الطريقين ليسير فيه حتى يصل إلى هدفه. ولكن المسير في خط مستقيم يشوش عليه النص فيفرغ قضايا جانبية تغني الموضوع المتحدث عنه.

إن العلاقة التي تربط بين مدار الحديث وتشعباته هي المماثلة «Similarity». ولننظر إلى هذه العلاقة باعتبار طرفين وليكونا ما يكونان: مشبه ومشبه به، أو بيت وبيت، أو قصيدة وقصيدة. وعلاقات المماثلة هذه قد تكون: **علاقة ثنائية تناظرية**، وتكون هذه العلاقة حينما يمكن للطرفين أن يتبادلا الموقعين لأنهما يمتلكان نفس الصفات. وهذا ما دعاه البلاغيون القدماء بالتشابه، وسماه علماء الكلام والمناطقة المحدثون بالمماثلة الكلية:

علاقة ثنائية لا تناظرية

هذه العلاقة تتطلب ترجيح أحد الطرفين على الآخر ولكن الترجيح ينبني على المسلمة المنطلق منها، فإذا انطلقنا من المعقد إلى البسيط، بناء على مفهوم التفارق «Diffrentiation»، فإن ما يتبعه يكون تخصيصاً له. وأما إذا سلمنا بأن النص تكون بدايته من البنية البسيطة إلى التعقيد المنظم، فإن ما يتلو الجملة يكون هو الأعم والأشمل. ولكن هذه الخطية ليست موجودة في النص دائماً، وخصوصاً إذا كان من جنس النصوص الادبية. فقد يكون هناك تبادل للمواقع بين الخاص والعام على مستوى تحقق النص. وهذا ما تفطن اليه علماء الأصول العرب فذكروا بأن الخاص قد يأتي متأخراً عن العام وقد يسبقه. ولكن النص على المستوى المجرد ينطلق من المعقد إلى البسيط، أي من الغرض العام الذي يكون خلفية معرفية مشتركة بين مجموعة من الناس منتمين إلى الثقافة نفسها وعالمين بأعرافها، إلى تحققه في نص معين من قبل شاعر معين في سياق خاص[٢٠].

ما يجب التأكيد عليه أن نمو النص لا يقتضي تساوي الحدين: الكلمتين أو الجملتين أو البيتين أو المقطعين... من جميع الجهات، لأنه إذا حصل التساوي بين الطرفين من جميع الجهات فإن النص لا ينمو، ويصير عبارة عن تحصيل حاصل.

لهذا، فإن علاقة اللاتناظر هي التي تهيمن في أي نص، لأنها رابطة بين طرفين بطريق المماثلة الجزئية.

العلاقة الثنائية المتعدية

إذا كان النص محكوماً بعلاقة المماثلة الجزئية

اللامتناظرة، فإنه محكوم بعلاقة التعدية أيضـاً. وهذا يعني أن كل جملة تتولد عن سابقتها مما يكون علاقة أبوة وأمومة وبنوة فترث اللاحقة من السابقة بعض الصفات.

إذن، علاقة التعدية بدهية إذا ما أخذنا بمفاهيم نمو النص والتحامه واتساقه وانسجامه.

التفارق:

إذا ما رفضنا وجود علاقة مماثلة كلية، فإننا نرفض ما يلي:

العلاقة الثنائية التناقضية:

إذا كانت هناك قضيتان، أحداهما مثبتة والأخرى سالبة فإنهما لا يجتمعان ولا يمكن لنص أن ينمو ويتسق وينسجم على أساسهما لأنه سيكون محتوياً على التدافع. وإذا ما وجد هذا التدافع، فإن هناك آليات ووسائل تستخدم لازالته.

إذا ما سلمنا بوجود علاقة مماثلة جزئية فإننا نقبل وجود تفارق جزئي.

العلاقة الثنائية اللاتناقضية:

هكذا، إذا وجدنا هوية ونقيضها، فإن احدى الهويتين معطاة والأخرى مبنية. ويوظف مفهوم التفاعل أو شبه التضاد «Synergy» في عملية البناء ويلجأ الشاعر أو غيره إلى الجمع بين هويتين بينهما شبه تضاد لينتج تأثيراً لا يمكن أن يحصل عن احدهما وحده. ويقع هذا التوفيق سواء أكانت المماثلة الجزئية ايجابية أم مماثلة جزئية عنادية كما نجد في الدعابة والسخرية والاستهزاء والألغاز.

من كل ما تقدم نرى أن ليس هناك تفارق مطلق كما لم تكن هناك مماثلة مطلقة، وإنما هناك تفارق جزئي كما كان هناك مماثلة جزئية. المماثلة الجزئية والتفارق الجزئي جوهريان في نمو النص.

تدليل:

إذا أردنا أن نجمل ما تقدم، فإننا نقول: إن الدراسات اللسانية والسيميائية لم تعر كبير اهتمام للنص الشعري، ولكن تطعيمها بنظرية الاشكال وظاهراتية القراءة والتلقي اسهمت - إلى حد كبير - في سد تلك الثغرة. ولكن الوقوف عند هذه النظريات رجوع إلى المثالية المنتقدة أو تبنّ للوضعية الفجة. ولذلك، فإنها يجب أن لا تكون إلا خطوة أولى في سبيل اكتشاف قوانين الدينامية التي تتولد عنها الظواهر مثلما أبانت عن ذلك العلوم المعاصرة من فيزياء وبيولوجيا وبعض اتجاهات العلوم الاجتماعية.

قوانين الدينامية المؤسسة على الصراع والتقابل وراء الشاعر ونصه، والمخاطب وتأويله، واعتباراً أننا قدمنا نبذاً عنها في عمل سابق، فإننا اكتفينا بابراز آليتين متكاملتين: الترابط والمماثلة، أو الأفقية والعمودية. ومصاحبة للأقوال بالأعمال، فإننا اخترنا نصاً شعرياً أندلسياً لتوضيح أشغال الآليتين.

الترابط:

سنسلك نفس الطريق الذي سرنا فيه من قبل لتوضيح هذا المفهوم وتوظيفه، ولذلك سنأخذه بمعناه العام أي المدونات. وما يقدم المدونة هو:

«قال: وقد استرجعت بلنسية من يد العدو».

يعني هذا أن بلنسية كانت محتلة وان المسلمين حرروها فطردوا العدو منها بعد قتال مرير بينهم وبين الكافرين بجيوش مكونة من المحاربين وأنواع الفرسان، وبأدوات الحرب المعروفة من سيوف ورماح ودروع، فسالت دماء وقتل أناس... وقد أهلك المسلمون خلقاً كثيراً من الأعداء وانتصروا عليهم.

القصيدة تتحدث، إذن، عن مدونة مختزنة في ذاكرة الشاعر والمتلقي. وقد وافقت أفق الانتظار فلم يأت فيها ما يتناقض مع المعرفة الخلفية أو يشوش عليها وإنما كان هناك توال خطي وسببية لأحداث ضرورية مشتركة بين كل القائلين في الغرض. نعم هناك «اختلاف» في كيفية التعبير عن تلك الأحداث، وذكر لبعض التفاصيل أو طي لها.

الترابط عامل منظم، إذن، لعناصر النص وأجزائه المجردة كما هو منظم لأجزائه المحسوسة. وإذ ان المجال

لا يتسع لتبيان هذا التنظيم من خلال القصيدة جميعها، فإننا نكتفي بالبيتين الأولين:

«سح» و«غمام» و«انهملا»[٢٣] مترابطة دلالياً فيما بينهما. كما هي مترابطة أيضاً بـ «فاء السببية»، ولكن كلمة «النصر» تثير اشكالاً. بيد أنه يزول بمجرد ما نتذكر «المدونة» إذ تؤشر على النصر.

«قام» و«عمود» و«اعتدلا» بينهما مقومان مشتركان وهما: «العمودية» و«الاعتدال»، كما أن «فاء السببية» و«واو العطف» معروفة وظيفتهما. تبقى كلمة «الدين» غير واضحة العلاقة بمـا قبلها وبما بعدها. إذ أحدثت هي و«النصر» فوضى وخصاماً بين تلك العناصر المتضامنة. ولكن المدونة تكسب «النصر» مكاناً بين الأسرة، وتبوىء «الدين» محلاً بين الأخوة.

ما قلناه في الترابط بين وحدات هذا البيت يقال في البيت الثاني. إذ لا يمكن لأحد أن يجادل في الوشائج الموجودة بين «لاح» و«نجم السعد» و«هوى النجم»، و«كر» و«عصر»، و«مضى»، و«خلا». ومن السهل جداً إثبات العلاقة بين «السعد» و«النصر» بما سبقهما وبما يتلوهما.

ترابط موجود بين معجم البيتين، ولكنه حاصل أيضاً بما يدعوه بعض الشعريين بـ «التعادل»[٢٤]: وهو:

سح = قام، غمام النصر = عمود الدين، فانهملا = فاعتدلا لاح للسعد

نجم = كر للنصر عصر، قد خوى = قد مضى، فهوى = فخلا.

التفارق:

قد يثار سؤال، بعد هذه الأمثلة التي قدّمناها، وهو: ألا يكون في هذا تكرار وتحصيل حاصل؟ نعم هناك تكرار ولكن ليس هناك تحصيل حاصل، إذ ليس موجوداً بالفعل ولا بالقوة وان تراءى تعبيرياً. ذلك أن آلية أساسية تضبط نمو النص من العام إلى الخاص، لكنه نمو يتم ببطء عن طريق جزئيات صغيرة «Seuils» ويعطي اسم «التفارق» لهذه العملية.

اختيارنا للبيتين الأولين لضرب المثل بهما ليس عشوائياً وإنما هو مبني على أنهما النواة أو البنية المجردة التي ستتوالد منها باقي معاني النص، هي عموم يتلوه خصوص، أو أنهما بنية بسيطة تتعقد في انتظام. وسواء أكان منطلقنا رياضياً أم بيولوجيا تطورياً، فإن نمو النص واقع لا يرتفع، وان نموه يؤلف بين العملتين معاً.

المماثلة:

أساس هذا النمو هو تشعب المفاهيم أو «الفوضى» التي تطرأ عليها فيحصل الانتقال من مفهوم إلى مفهوم. التشعب حجر الزاوية في التعقيد أو في التبسيط. ولنعط أمثلة من النص للتشعب، وسنقسمه إلى قسمين: عام وخاص.

التشعب العام:

- المجرد/ المحسوس: الفتح/ الانسان؛ النصر/ السحاب؛ الدين/ الخيمة السماء/ السعد؛ النصر/ الجيش.
- الانسان/ غيره: الانسان/ الحيوان؛ المرأة/ الأرض؛ الانسان/ القنا والظبي.
- الانسان/ الانسان: الذكر/ المرأة؛ الكبر/ الصغر.
- المعنويات/ المعنويات: الكفر/ الاسلام؛ النصر/ الهزيمة.
- الطبيعي/ المصنوع: البحر/ اللامة.
- المقدس/ المدنس: الدين/ الجنس.

التشعب الخاص:

الزمان: الآن، قبل.

غمام: النصر، السماء.

عمود: الخيمة، الدين.

وليتابع من أراد مثل هذه الكيفية في التحليل في باقي أبيات القصيدة. وأما نحن فنختار بعض التشعبات التي ليست واضحة لنلقي عليها بعض الضوء.

موضوعة الجنس:

بلنسية امرأة:

بلنسية امرأة دنّست من فعل الكفار، ولكنها تطهرت بماء

سيوف المسلمين، والبيت الثاني عشر صريح في التعبير عن موضوعة الجنس هذه. ولكن هذا التعبير الصريح مُهّد اليه بقرائن مختلفة، فبلنسية كانت محجوبة ومحجبة، وكلمتا «الثرى» و«الوغى» مؤنثتان، أي امرأة. هذه المرأة لها خد مورد وجفن كحل، كل صفات المرأة الذاتية والعرضية منصوص عليها أو مشار إليها.

وقد الحقت بلنسية بالمرأة كما يمكن أن تلحق المرأة بالأرض فيقال: المرأة بلنسية. وتقع صياغة التشبية باعتبار السعة والضيق أو الشامل والأشمل ومهما يكن الأمر، فإن الحدين مرتبطان في الموروث الثقافي العربي: «الانسان يموت على أرضه أو عرضه» ولذلك عبر الشاعر بوعي منه أو بدون وعي عن الموضوعتين معاً: (الأرض والمرأة) لأنهما متلازمتان.

موضوعة السخرية:

جرياً على عادة الشعراء العرب، فإن ابن خفاجة ذكر قوة العدو ووصف شجاعته وأسلحته وصبره ومصابرته. ولكن هذه الأوصاف جميعها ليست إلا سنداً للسخرية من القوم الكافرين، ورفعاً لأقدار المسلمين. وكشفاً عن هذه السخرية سنبني تشعباً جديداً، هو:

علوج الروم هم عجول الروم:

سادرة أو سائبة لأن ركن الكفر أو الحظيرة قد تهدم، ولذلك، فإنها تدافع عن نفسها بالهروب: ولكن سيوف المسلمين تظفر بها وتقتلها. كل منها معرض للقتل حتى يترك جيفة نهباً للطيور والحشرات.

موضوعة الهول:

هذه الموضوعة معطاة بحكم الغرض المتحدث فيه. إذ من مكوناته الدماء والقتل والاشلاء. ولكن مقصودنا أن نتجاوز هذا الهول الجزئي إلى بناء الهول الكلي.

المعركة هي يوم القيامة

فالبيت «في موقف» هو مؤول لنصوص تراثية من القرآن والحديث والآثار والأخبار. . . (يوم تذهل كل مرضعة عما ارضعت. . .) (يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه وصاحبته وبنيه. . .) هو يوم هول أو يوم فزع أكبر انتصر فيه المسلمون وخذل فيه الكافرون.

ركزت على ثلاثة تشعبات أساسية وأهملت التشعبات الأخرى التي هي أوضح من أن يلح عليها. ذلك أن التشعبات الواضحة يقدمها النص بواسطة الاشتراك أو الترادف أو التضاد أو التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل والتورية، أو الالغاز. وأما التشعبات المبنية فتحتاج إلى مؤشرات لغوية أو إلى الالتجاء إلى ما يمكن تسميته بجناس القلب والتصحيف «Amagrammes»، أو إلى السيرورة الدلالية «Semiosis» وهذا ما فعلناه في موضوعة الجنس والسخرية والهول.

الانتمائية:

لا يقدم النص كل معناه وكل دلالته على سواد صفحته، وإذا كان هذا صحيحاً، فإن مقولة: «ليس هناك شيء خارج النص» تصبح موضوع تعديل كما أن مفهوم السيرورة الدلائلية اللامنتهية يصير موضع تكميل وتهذيب. لذلك، فإن ظاهراتية اللسانيات والسيميائيات المعاصرة وواقعيتها «المثالية» ووضعيتها وتجربيتها ليست إلا خطوة أولى، وإلا أدراكاً مباشراً يبقى قليل للجدوى إذا لم يبحث له عن القوانين المولدة.

البحث عن القوانين منطلقة الدينامية القائمة على الاستقرار/ اللااستقرار الثابت/ التشكل التكوني. . . وتوضيحاً لهذه الصيرورة وظفنا ثلاثة مفاهيم أساسية، هي الترابط (الاستقرار)، والتشعب والتفارق (اللاستقرار، أي أن الترابط وسيلة تنظيم، والتشعب والتفارق أداتا نمو وعاملا «فوضى».

بين هذه المفاهيم، إذن، تكامل؛ إذا كان التشعب وسيلة «للفوضى»، فإن المماثلة وسيلة لضمان الاتساق والانسجام بين أجزاء الكون والنص، كما أن الترابط عامل انسجام أيضاً، وكلاهما مع التفارق عوامل نمو وخصوصية ومتى كان نمّو، فإن هناك علاقة ثنائية لا تناظرية ومتعددة بين مكونات النص. أي ليس هناك تحصيل حاصل مطلق في النص كما أنه ليس هناك

تناقض مطلق فيه، وإنما هناك تفارق بين مكونات النص الداخلية والخارجية.

إن هذه القوانين الدينامية تجعل النص جزءاً من ظواهر الكون المختلفة، فما يحكمها يحكمه، ولكن كل ظاهرة لها خصوصيتها. وهذا ما توخيناه بتبنينا لظاهراتية القراءة والتلقي.

هذا الأفق التكاملي هو ما تستشرفه دراسات النظرية السيميائية للنصوص ونظرية الذكاء الاصطناعي ونظرية الكوارث. وقد وظفنا منها: التوازي والتراكب والمدونات والتشعب. ولا يكاد يجادل أحد في أن هذه النظريات مفيدة، ولكن فائدتها القصوى هي الاستيحاء منها لاعادة بناء التراث العربي النقدي والبلاغي ولصياغة نقد عربي حديث وأصيل. وما فعلناه في هذه الخطاطة يدخل ضمن هذا السياق. فلم نذكر الاستعارة وأقسامها ولم نسرد الكناية والمجاز المرسل وأنواعهما، ولكنا عبرنا عنها بالتشعب والمماثلة والترابط للخروج بها من سجن الجزئي إلى رحابة الكلي، أي من الجملة أو الجمل إلى النص جميعه.

محاولتنا، إذن، لا تهدف إلى تقديم معلومات أو إلى تحليل نص وإنما تتوخى تقديم مشروع نقدي بناء ليناقش ويغنى.

هوامش:

(١) انظر:
- Nikhil Bhattacharya (1979), Signs and Experience: Steps Towards
- Floyed Merrell (1985), A Semiotic Theory of Texts. Berlin.

(٢) انظر تفصيل هذا في:
- Gerard Deledalle, (1979), Teorie et Pratique du signe. introduction a la semiotique de Charles S. Peirce. Payot Paris.

كما يمكن النظر في هذا مجلة «Semiotica»، ففيها كثير من الأبحاث حول هذا الاتجاه الدلائلي.

(٣) انظر:
- Umberto Eco, (1985), Semiotics and Philosophy of Language. P. 103. Macmillan.

وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية بعنوان:

Semiotique et philosophie du Langage (1988), P. 162. P. U. F. Paris.

(٤) انظر: Floued Mzrrell

(٥) أنظر:
- Halliday, M.A.K, and R. Hasan (1979), Cohesion in English Longman. London.

(٦) أنظر:
- Van Dijk, T.A. (1977), Text and Context. Longman. London.
- Van Dijk, T. A. (1984), Texte. in Dictionnaire des Litterateurs Fran/ais. Bordas. Paris.

كما يستحسن الرجوع إلى عمل الأستاذ محمد خطابي «مظاهر انسجام الخطاب» وهو أطروحة أعده.ا تحت اشرافنا.

(٧) أنظر:
- Brown, G. and Yule (1983), Discourse Analysis. C.U.P. London.

(٨) انظر:
- De Beagrand, R. and Wolfgang Dressler (1981). Introduction to Text Linguistics. Longman. London.

(٩) انظر:
- Groupe Mu, (1977), La rhetorique de la poesie.

(١٠) أنظر: - Poetio 16 (1987).
ففي هذا العدد تفصيل عن نظرية التلقي في المانية وأميريكا وغيرهما.

(١١) انظر:
- Jean Petito — Cocorda, (1986), Morphogenèse du sens. P.U.F. Paris.

(١٢) المرجع السابق، ص ٧٩ و٨١.

(١٣) أعد الأستاذ محمد الماكري أطروحة بعنوان: «الاشتغال الفضائي في الشعر العربي - نماذج من التجربة المغربية «تحت اشرافنا تتناول هذه القضايا بتفضيل.

(١٤) محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز) ١٩٨٧.

(١٥) أنظر: - Floyed Merrell. Of. Cit. P. 9.

(١٦) أنظر في هذا الشأن كثيراً من الدراسات، نشير إلى بعضها:
- Samet, J. and Schank R. (1984) Coherence and connectivitv. in Linguistic and Philosophy. VOL. 7. No. 1. PP. 57 - 82.
- Lea T.A. dams and Patricia E. Worden (1986). Script Development and Memory Organisation in Preschool and Elementary School. in Discourse Processes. 9, 149 - 166.

(١٧) لهذا المفهوم عدة تسميات: تراع الخطاطات والتشاكل. والسنين المتصارع.
- Michael J. Reddy, The Conduit Metaphor - Case of Frame Conflict in our Language about Language, PP. 284 - 324. in Metaphor and Thought (1986) ed. A. Ortory.

(١٨) انظر الترجمة الفرنسية:
- Umberto Eco (1985), Lectorin Fabula. Crass. Paris. PP. 160 - 230 (149).

(١٩) فالتفصيل يتلوه التكثيف. وقد أشرنا إلى هذا في كتابنا «دينامية النص، وخصوصاً في فصل «انسجام النص القرآني».

(٢٠) أنظر الكتاب السابق والفصل المذكور.

(٢١) نظرية جاكسون مثلاً.

(٢٢) تحديد التفارق: تعني هذه المادة وما اشتق منها Differentiation الانقسام إلى مقولات أو عناصر تحتوي فيما بينها فروقاً. كما أن هناك مصطلحاً آخر وهو Dédifferentiation عملية تطور من المعقد إلى البسيط.

٢٣ - بعض أبيات القصيدة:

١ - الآن سح غمام النصر فانهملا
وقام صغو عمود الدين فاعتدلا
٢ - ولاح للسعد نجم قد خوى فهوى
وكر للنصر عصر قد مضى فخلا
٣ - وبات يطلع وبات يطلع نقع الجيش معتكراً
بحيث يطلع وجه الفتح مقتبلاً
٩ - فغادر الطعن أجفان الجراح به
رمداً وصير أطراف القنا مقلا
١٠ - وأشرق الدم في خد الثرى خجلاً
وأظلم النقع في جفن الوغى كحلا
١١ - وأقشع الكفر قسراً عن بلنسية
فانجاب عنها حجاب كان منسدلاً
١٢ - وطهر السيف منها بلدة جنبا
لم يجزها غير ماء السيف مغتسلاً
١٣ - كأنني بعلوج الروج سادرة،
وقد تضغضع ركن الكفر فاستفلا
١٤ - تظل تدرأ بالاسلام عن دمها
وهبة السيف فيها تسبق العذلا
١٥ - في موقف يذهل الخل الصفي به
عن الخليل وينسى العاشق الغزلا

انظر باقي القصيدة في:
ديوان ابن خفاجة، دار صادر - بيروت.

الشاعر العربي الحديث «ناقداً»

ماجد صالح السامرائي
(العراق)

استوقفني العنوان طويلاً. . وتساءلت عما إذا كان الشاعر العربي الحديث «بالفعل» ناقداً. ثم أردت استبدال هذا العنوان بعناوين أخرى، مثل: «الشاعر والشعر» أو «الشعر في مرآة الشاعر» أو «الشاعر العربي الحديث: الشعر والنظرية». . .

فكرت بهذه «العناوين البديلة»، مستعيداً صورة «النقد» الذي كتبه هذا الشاعر، والذي لا أعتقد أنه تخطى به ما قاله «أناتول فرانس»، وهو يتحدث عما فعله في مجال كهذا: مؤكداً بأنه إنما «يسجل مغامرات الروح بين عيون الأدب»، فالشاعر، في ما كان له من تاريخ، انما عمل عبر هذا التاريخ «على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وابراز دوره والدفاع عن نشاطه، وتكلم خيراً أو شراً عن رفاقة الشعراء، شعراً بوصفه شاعراً، ونثراً أيضاً، كناقد أو كواحد من عامة الناس، له آراؤه الأدبية[1]».

وإذا كنا نجد «شاعراً ـ ناقداً» مثل «ت: س. اليوت» يحذرنا من «خطر الجري وراء النقد كما لو كان علماً»، فإننا، مع أخذنا بهذا التحذير، نجد للنقد حدوداً، هي الحدود نفسها بين «الذاتية» التي يمثلها الشاعر، و«الموضوعية» التي يقوم عليها عمل الناقد.

فإذا كان «النقد الأدبي كثيراً ما يستخدم بشكل يجعله يشتمل على النظرية الأدبية»[2]، فإن الشاعر لا يريد أن يكون إلا شاعراً. فهو لا يريد الغاء «صفته»، أو «مهنته». وانطلاقاً من «ذاتيته» ـ التي لا يكون التأسيس عنده إلا عليها ـ فهو من أكثر العاملين في حقول الابداع صلة بهذه الذات، بل لنقل، بالتعبير الماركسي: من أكثرهم «طبقية».

ثم. . ان النقد عقلاني، أو هو انتماء إلى عالم عقلاني أساسه الأفكار والنظريات. . بينما عالم الشاعر «عالم طوباوي»، والاتحاد بين العالمين هو اتحاد بين الغريزة والعقل. أي أنه «اتحاد قلق» فالشاعر يشغله شعره، وليس سواه، «بل يتلبسه تلبساً»، على حد تعبير «رينيه ويليك»، الذي يلاحظ، في هذا السياق، أنه قد «ظهرت أمثلة باهرة من الشعراء النقاد في التاريخ ـ دانتي، وغوته، وكولرج ـ ولكنني لست واثقاً من أن صحة وصفهم بأنهم أمثلة على نجاح الاتحاد بين الشاعر والناقد فيهم. فالأصح أن نقول انهم استطاعوا، بشكل ما، أن يتقلبوا بين الشعر والنقد»[3]. ولعل دخول الشعراء ميدان «الكتابة النقدية» ـ أو ما نفترضه كذلك ـ هو من قبيل البحث ـ بحثهم هم ـ عن «اكتمال الفنان» فيهم، الذي يجمع «بين حياة الحواس وحياة العقل».

وإذا كان السؤال، في اطار مثل هذه النظرة، ينصب على مدى امكانية أن يكون الشاعر ـ كشاعر ـ ناقداً. . فإن تساؤلات أخرى قد وجدها «رينيه ويليك» تطرح نفسها عليه، انطلاقاً من هذا السؤال. . تساؤلات من قبيل: «هل يمكنه أن يكون ناقداً جيداً؟ وهل ظهر في التاريخ مثل هذا الناقد؟ وهل كان وجوده كشاعر ناقد لخير النقد الأدبي؟». ثم: «هل كان اتحاد الشاعر بالنقاد أو الناقد بالشاعر اتحاداً ناجحاً؟ أم كان كالبيت المنقسم على نفسه، أم أنه كان متكاملاً، عقلاً، واحساساً؟»[٤].

فإذا ما أخذنا النقد الذي خص به «اليوت» «الشاعر الناقد»، ليراه ـ ولعله رآه في مرآته هو ـ «نقداً حقيقياً، أصيلاً ـ فهو نقد الشاعر الناقد الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر»، فإننا لا بد أن نتوقف أيضاً عند «نواقص الشاعر الناقد» التي أدركها «اليوت» نفسه، من بعد، معترفاً بأن الشاعر يحاول «دائماً أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو. .»[٥]، لنجد شاعراً ـ ناقداً مثل جبرا ابراهيم جبرا يؤكد التفسير نفسه، بالنسبة له شخصياً، حين يذهب إلى «أن النقد المنهجي عند الفنان، إذا وجد، هو، في التحليل الأخير، دفاعه الضمني عن أسلوبه، عن ممارسته الفنية نفسها»[٦]، مضيفاً القول: أنه هو نفسه ليست له «نظرية»، وإنما هو يكتب ما يؤمن به «حول الشعر ونظريات الشعر»[٧].

ومع أننا نجد بين نقاد عصرنا من يرى ـ ويؤكد ـ أنه لا بد «من أن يدخل في النقد قدر من الحس الفني»، وأن «العديد من الأشكال التي يتخذها النقد «تتطلب» مهارات فنية تأليفية وأسلوبية». . مع هذا التأكيد كله، نجد مثل هذا الناقد يؤمن بأن «هدف النقد هو المعرفة الفكرية. .»، مبعداً اياه عن أن يكون فنا، ذلك أنه «لا يخلق عالما خيالياً مختلفاً (. . .) بل هو معرفة فكرية، أو يهدف الى التوصل إلى مثل هذه المعرفة»[٨].

فالنقد، على أساس من هذه النظرة، ـ أو كما يراه «نورثروب فراي» ـ «بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص». . . بل هو «معرفة منظمة» ـ وأن كنا نجد «فراي» نفسه يريد لنظامه النقدي هذا «أن يعيد وصل الصلات المقطوعة بين الخلق والمعرفة، بين الفن والعلم، بين الاسطورة والفكر».

فهل هذه هي «مهمة الناقد» و«وظيفة النقد»؟ أم أنها ـ كما يراها ناقد آخر، هو «ألن تيت» ـ «أن يشرح، بأقل قدر ممكن من التشويه، ما تقدمه الرواية، أو القصيدة، أو المسرحية من معرفة بالحياة»؟

أما إذا قلنا مع «و. هـ. أودن»، مستجيبين لاغراء التفكير الذي دفعه الى أن يرى في كل ما يقوله الشعراء دعوة تقول: «اقرأوني! لا تقرأوا سواي!»، فإننا يمكن أن نضع «حكمه» هذا في مسارين:

ـ الأول هو المسار الذاتي ـ أو «مسار نفسه» معكوساً من خلالها، ومعبراً عنه بما لهذه النفس في الابداع. .

ـ أما الثاني، فهو: مسار «الآخر ـ الضد» ـ بمعنى المنافسة.

فالشاعر ذاتي بالضرورة. وهو، نقدياً، لا يمكن أن يكون الا متمركزاً حول هذه الذات. وليس «نقده» غير دعوة لقارئه للانضمام إلى هذه «الذات»، بما لها من «سؤال» ومن «محورية العمل» في اطار هذا السؤال وحتى أكثر الشعراء مقدرة على صياغة «نقدهم» بمصطلحات أدبية أو فكرية لم يكونوا يؤدون في حقيقة الأمر، «وظيفة الناقد»، التي هي «وظيفة تقويمية».

إن الشعر ، في حقيقته وفي جوهر تكوينه، ينتمي إلى طبيعة تبتعد عن عالم «القيم الموضوعية»، وعن «الواقع الموضوعي». ان قيمه «قيم ذاتية» في الأساس، ولذلك فإن أهميتها في شؤون الحياة الواقعية ليست كبيرة. . والشعر الذي يشكو «نقصاً في الواقعية» هو الشعر الكبير والمهم. فقيم الشعر غير قابلة للاستنباط من الشروط الانطولوجية، أو الفكرية، أو العلمية. وبما أنها كذلك، فهي لا يمكن أن تقابل الواقع الا بالواقع النقيض الذي يمثله «عالم المثل الشعرية».

هل نعزز هذا كله بما قاله «أوسكار وايلد» الذي ذهب

إلى «أن الفنان أبعد الناس عن أن يكون أفضل النقاد، لأن الفنان العظيم حقاً لا يستطيع أن يحكم على أعمال الآخرين أبداً، ولا يكاد يستطيع الحكم على أعماله هو، فذلك القدر من تركيز الرؤية الذي يحيل الانسان إلى فنان يجد، لشدته، قدرته على الاستمتاع الرهيف. . . والخلق يستنفذ كل الملكة النقدية في دائرة الخلق ذاتها، ولا يهدرها في دائرة «تخص» ما عداها. » بل يذهب وايلد الى أن «ما يجعل الانسان حكماً مناسباً على شيء ما، هو عجزه عن خلقه. »

ولكننا، بالضرورة، نتعامل هنا مع مبدعين كبار، مارسوا «النقد»، و«نقد الشعر»، الى جانب ابداعهم الشعري، والقارىء يتوقف عندهم، وباهتمام، في المعطيين. فهل كانوا «نقادا فعليين» بالمعنى الذي نفهم به «وظيفة الناقد» و«طبيعة النقد»؟

إن «أوسكار وايلد» نفسه كان قد التمس الطريق (لنفسه، أم لسواه؟) إلى ذلك، حين دعا «إلى كتابة النقد الخلاق، أو النقد باعتباره عملاً فنياً، وإلى أن يغزو الشعر النقد. فالنقد، في نظره، فن يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد، كبداية لعمل جديد يكتبه الناقد، قد لا يكون له أي تجه شبه واضح مع العمل الذي ينقده»[٩].

أما إذا كنا نجد من يرى «أن على التحليل النقدي، بعكس التحليل اللغوي أو الفلسفي، أن ينفصل عما يحاول فهمه»[١٠]، فإننا نجد، بين نقادنا، من يقيم «التطابق» بين «تحليله النقدي» وبين «النص المنقود»، وعلى مستويين اثنين:

ـ المستوى الأول، وهو ما يمكن أن ندعوه «استنطاق النص» بما في «الذات الناقدة» من «مفردات» تكشف عن كامل دلالاتها في مالها من «صلة ذاتية» بهذا النص. وهنا تتجلى «تبعية النص» للذات الناقدة من خلال اعتمادها لغة ما ورائية في تحليل المعنى، مع الاشارة هنا ،تأكيداً، إلى أن هذا النوع من النقد يمتلك القدرة، في عديد من نماذجه، على التسمية الواضحة للصيرورات الشعرية التي تحدد «عالم القصيدة» و«مذهبها» والتي تتجعل من هذا العالم ـ بتصور الناقد ـ عالماً مغلقاً عليه أن يفتحه كاشفاً أسراره، التي هي أسرار القصيدة. وعلى هذا فإن «لغة» هذا النقد لا يمكن أن تكون «لغة تقنية» ـ وإن كانت لا تتخلى عن التوضيح والتدقيق الدلالي ـ فهي، وان تكن قائلة، تلقائياً، ما تخفيه «ذات الناقد» الابداعية، فإنها حتى بممارستها تأثيرها داخل «عالم القصيدة» تنجح في تقديم «نظام للقراءة» يقوم على الدراسة الداخلية للنص، وذلك بقراءته من خلال السياق الذي يتجلى فيه لعين هذا الناقد. وبذلك يكتسب «السياق الشعري» في العمل المنقود «بعداً آخر»: يكشف المعنى ويحدد طبيعته، وطبيعة مساراته.

ـ والمستوى الثاني هو «مستوى التفحص» ـ تقمص الناقد «ذات الشاعر» أو «عالمه الداخلي» ـ أو أنهما يتلبسانه، بحكم الانعكاس والتأثير ـ فيكون ما يعبر عنه هنا، في نقده، ليس «معارفه الخاصة» بل «ذات الشاعر»، ومشاعره، ومطامحه. . فيصبح النقد، في هذا المستوى، «موقفاً يعطى» من قبل الشاعر، وغالباً ما يبقى هذا «الموقف» ضمن نطاق لا يتجاوز حدود الانشاء، والتفسير، فالنقد، في حالته هذه، يعفي نفسه من مهمته، متذرعاً ـ وهذا مجرد افتراض تمليه القراءة ـ بأن هدفه لا يتطلع الى ما هو أكثر من «التوضيح» و«التحليل» و«استقصاء» البعد الرؤيوي في الانشاء الشعري. وفي هذا النقد غالباً ما تتبدد «الدلالات الممكنة» في ما يكون لها من سياقات داخل منظومة الرؤيا الشعرية، والانشاء الشعري، في ما يكون من «لغة التعبير». فالنقد هنا يكون حريصاً على تمثيل «القدرة على الكشف»، وليس على «التحليل» و «المعاينة»، و«فهم الصيرورات» التي تنشىء «عالم القصيدة»، وتحدده.

إن القراءة النقدية، في هذا المستوى، هي قراءة «ممهد لها». لذلك فهي تعنى، أكثر ما تعنى، بإظهار المعنى من خلال الارتباط بأسلوب «النص المنقود». فالنقد، هنا، يمثل سياقاً مرافقاً «للنص المنقود» ـ وهنا اشتراكه مع المستوى الأول ـ ولكن من خلال الارتباط بأسلوبه[١١].

ومع أن النقد العربي الجديد قد حاول منذ أواخر الستينات ـ وأكد اتجاهه هذا، على نحو أكثر عمقاً، في السبعينات ـ «نقل الابداع وتحويله إلى مفاهيم جمالية

جديدة، على اعتبار أن الابداع يتضمن في داخله رؤية جديدة وحساسية جديدة»[١٢]، فإنه قد قام على «ادراك أساسي بأن النص هو فاعلية متميزة، فاعلية لغوية.»[١٣]

هذا النقد، الذي اتخذ مثل هذا الاتجاه، كان يفارق كلية الاتجاهات النقدية التي كانت تسود الثقافة العربية من قبل، والتي يمكن تمثلها في تيارين أساسيين:

- الأول، يلخص التجربة التي يجسدها النص، ويعلق عليها، فيصبح التعليق خارجياً وناتجاً عن تمثل شخصي مباشر، علاقته بالنص غائمة واخبارية . . .

- «والثاني، هو الاتجاه الانطباعي، الذي أضع الاتجاه الايديولوجي داخله»[١٤].

أما في العمل النقدي الجديد، فهناك «النص، وهناك التناول النقدي له.»[١٥]

وهناك من يرى أن «الدراسة التقنية هي المدخل العلمي للنقد»، ولكنه، في الوقت ذاته، لا ينفي كون «النقد هو التأويل الذي تقدمه أنت (الناقد) للعالم، وتأويلك ينطلق من اعتبار النص تجربة تاريخية، فالنص هو تجربة تاريخية لأنه يمزج بين اللغة والتجربة الاجتماعية»[١٦].

بهذا الاعتبار - التأويلي - يمكن أن ندخل ما كتبه جبرا ابراهيم جبرا، وأدونيس - على وجه التخصيص - في سياق النقد - في ما يستوي لهذا الاعتبار التأويلي من مفهوم. فقد ركز أدونيس - خلال سنوات السبعينات والثمانينات، تحديداً - على ما يمكن أن ندعوه «جانباً نقدياً» من اهتماماته في الحقل الأدبي. ومع ذلك لا يمكن لنا أن نعتبر «نقده» هذا أكثر من «ناتج جانبي لنشاطه الخلاق» - تماماً كما رأى «اليوت» إلى نفسه (العام ١٩٦١) حين راجع ما كتبه في اطار «نقد الشعر».

وحتى إذا ما وجدنا لادونيس آراء في شعراء عصره، مثل: بدوي الجبل، أمين نخلة، السياب، يوسف الخال، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل.. وسواهم... فإنه إنما كتب ذلك لفائدته هو. فالآراء النقدية التي تبناها - أو قال بها - في معرض حديثه عنهم وتقييم تجاربهم، «هي في أغلبها تعبيرات عن جدله مع نفسه حول ماذا ينبغي له أن يفعل في المرحلة التالية، وماذا يجتذب - تماماً كما عبر «اودن» بهذه الكلمات عن نفسه وموقفه - حيث تقف بنا آراؤه وأحكامه على مثل هذا.

لذلك فإن ما يهمني هنا هو التفريق بين المستويات:

بين المستوى النقدي في اطاره المنهجي القائم على اعتبار النص الشعري «مبنى مستقلاً» يتعامل الناقد معه بحرية كاملة - «باعتبار أن «النص» وجود مستقل تحديداً، يملك بنيته الخاصة وعلاقاته[١٧]».

وبين مستوى «النظر النقدي» الذي يتضمن اقتراباً من «النص» باعتباره مبنى غير مستقل عن ذاتية «الشاعر - الناقد».

وإذا كانت «النزعة التحليلية اجمالاً سمة أساسية من سمات النضج في الثقافات - وهي من أهم الملامح التي تميز المعرفة في عصرنا[١٨]»، فإن «الجهد التحليلي» قد يضيع علينا هذا التفريق الذي نتطلبه بين هذين المستويين. فإذا كان «الشاعر - الناقد» من هو يمارس الكتابة عن الشعر، لا يقيم مسافة بين «الذات» «والموضوع»، فإن من مهمات «الناقد الاساسية سلطته الأوسع. فهو يميل إلى أن يصبح كلي النظرة، شامل الموقف... بمعنى: أنه يلتزم «النظرية»، ويضع حدود «المنهج»، ويمارس «تأسيسه» على «الأشكال»، محدداً نفسه بقيم معرفية، ومنظور فني واستخدامات نظرية، ومنهج يحكم طريقته في الدراسة والتحليل. فهو بهذا المنظور: يحدد تطوراً ما، ويقومه. وللنظام النقدي عنده «انتاجيته». وفي وسع القارىء أن يجد في «العمل النقدي» من الاستقصاء لابعاد التجربة الفنية، ومن التحليل ما يفتح أمامه أبواباً إلى «معرفة النص». فهو يسلط الضوء على «ميول هذا النص» - إذا صح التعبير - بنفس الوقت الذي يقدم فيه «فرضيات» - هي فرضيات القراءة المنهجية - التي يبني عليها قراءته، في ما تخرج به هذه القراءة من «تأويل».

وهنا يتركز الفارق الجوهري بين «الناقد محترفاً» و«الشاعر ناقداً»، فالشاعر، في ما نعتبره «ممارسة» نقدية

منه إنما يعيد انتاج رؤياه، بأحادية بعد تأرجح بين فرضيتين:

ـ الأولى، هي تمثله لنفسه (ذاتاً مبدعة، خلاقة..)

ـ والثانية، هي فرضيته عن الشعر، مفهوماً ومعطى...

فهو ـ أي الشاعر ـ إنما يمارس القبول لنفسه وتجربته.. بنفس القدر الذي يمارس فيه الرفض لنقيضها. ولذلك نجده محكوماً بقوى وميول تجعله غير قادر على تجاوز هذا التأرجح، مهما كانت «الشروط الموضوعية» التي قد يبدو محتكماً إليها، ظاهراً، في ما يكتب عن الشعر. فهو يمارس «وعيه بذاته» و«تأكيده» لهذه «الذات».

قد يفيد الشاعر من النظريات والمناهج النقدية.. ولكن ليس لاستخدامها كما يفعل الناقد المحترف.. بل لتأكيد «وعيه بنفسه» وتأكيد «وعي الآخر» (المتلقي) به ـ كما يريد هو لهذا الوعي أن يتشكل.

وهكذا، فإن «الشاعر ـ الناقد» لا ينتج لنا، في «نقده»، ما يمكن اعتباره «نظرية نقدية»، محددة متماسكة، بقدر ما يقدم لنا «تقمصاً» لذاته، و«استغواراً» لرؤياه ـ وسيبدو لنا هذا واضحاً من خلال الأسماء التي سأجعل منها مادة لهذا البحث. وهي أسماء لا تتفق في ما بينها، على ما أرى، الا على «مفهوم التجديد»، ولا تلتقي الا في اطار كونها مجددة. ومع ذلك فهم لا يندرجون في اطار مدرسة شعرية، أو فكرية واحدة. فهم اشتغلوا مستقلين استقلالاً كبيراً عن بعضهم، وكانت الحرية هي السمة التي طبعت اشتغالهم هذا، بما كان لنا منه من عناصر ومعطيات لا نأخذها منهم إلا في نطاق كونهم «مبدعين» أولاً وقبل كل شيء.

قد نجد كلا منهم، ضمن حالات استقلالهم هذه، مهتماً ببحث واستقصاء فردي ـ بدرجة من درجات الفردية، إن في الشعر (كمشروع شخصي) أو في نطاق الحركة التجديدية (كهم ثقافي) ـ وإن كانت الروح العامة التي وجهت عملهم جميعاً تكاد تكون واحدة، هي: حركة الشعر الجديد، بما انبثق عنها، أو تكون من خلالها، وبفعلها. وقد وجدوا أن ما يريدون قوله ليس بالوسع قوله إلا بالتجديد. لذلك كان التجديد عندهم تمسكاً باتجاه، وإغناء لهذا الاتجاه.. بنفس الوقت الذي هو فيه تأكيد لمنحى وضعت خطوطه العامة «حركة الشعر الجديد» التي كانوا هم أبرز روادها.

وهم، جميعاً، شعراء متمردون:

ـ منهم المتمرد بخياله، وفكره، ولغته (أدونيس)..

ـ ومنهم المتمرد بما اختط لنفسه وللشعر في عصره من اتجاه تجديدي (يوسف الخال)..

ـ ومنهم المتمرد الذي وجد في التجديد حريته وحركته (جبرا ابراهيم جبرا)..

ـ ومنهم المتمرد الذي تنفس هواء عصره وزمانه ضمن نطاق معين من نطاقات القدرة الابداعية، والمتمثل لحركة الابداع (نازك الملائكة)..

فكل واحد منهم، في نطاق تمرده، عمل على أن يعطي وجوده الادبي قيمة خاصة.. فإن لم يكن قد أعطى هذه «القيمة» إبداعاً نجده وقد عمل على أن يتمثلها «نظراً»، بالقدر الذي يتمناه. وليس من تقاطع، أو تناقض عنده بين «العمل الشعري»، بما يتضمنه من ما ورائيات، وبين النقد بما يتطلب من منهجية.. فقد عمد إلى توظيف هذه «المنهجية»، بحدود وعيه بها واكتسابه لها، لصالح عمله..

ولكننا إذا كنا نجدهم متفقين في ما هو عام ومشترك.. فإنهم مختلفون في ما يرسمون من توجهات، وما في مواقفهم من اختلافات عن بعضهم البعض:

ـ فإذا كان جبرا يلتقي مع يوسف الخال في بعض ما يتخذ من أطروحات في مجال الشعر، فإننا نجده مختلفاً مع أدونيس ـ في ما ما لهذا الأخير من منحى شعري.

ـ وإذا كان أدونيس قد وقف من يوسف الخال موقفاً «تفسيرياً» في ما قدم له من مختارات، فإن هذا الموقف، بحد ذاته، ينطوي على ما يفصح عن «اختلاف فني» بينهما..

ـ غير أن الجميع يبدون خلافاً مع نازك الملائكة يصل إلى التقاطع والتناقض مع ما ترسم من توجهات، أو تتخذ لنفسها من اتجاه في مجال الشعر والنظر الشعري. بنفس

الوقت الذي تبدي فيه الملائكة «اعتراضاتها» على ما يعتبرونه تعميقاً لمسار حركة التجديد، وعملية انتقال بها إلى مستويات اخرى من التعبير والبناء، ومواقع أكثر تقدماً في نطاق الانجاز الشعري، وتركيزاً أكثف لمعاني الحداثة فيه.

أدونيس: مرآة الذات

ومن هنا، فإن هذا البحث يخوض «موضوعاً متعدداً»، وإن بدا، في ظاهره، «واحداً».. وهو تعدد يمليه التشعب في الاتجاهات التي تتخذها الأسماء موضوع الدراسة، و«المنظومات المعرفية» التي تحكمت ـ أو أحكمت توجه كل منهم. بل لأقل، بتعبير أدق، وأقرب إلى ما افترض للموضوع من جوهر: هو «الموقف الابداعي» لكل منهم.

فإذا ما توقفنا عند «أدونيس»، سنجده يسجل «مغامرته الشعرية» متحدثاً عن نفسه بمناسبة الحديث عن الآخرين. إن «هدفه الخاص» أوضح منه عند أي شاعر آخر من مجايليه، وهو هدف يتحدد بـ «التعبير عن الذات»، ذاته هو التي لا يستطيع ابتعاداً عما لها من «صيغة» تحكم نفسها بها، كما تعمل على أن تحكم عمل «الآخر». فالنقد عنده يجد بداياته في منحاه الفني، ويظل محكوماً بهذا المنحى، ومحتكماً إليه.

وإذا كان «اليوت» قد رأى، وهو ينظر إلى «بول فاليري» في بعض ما كتب من مقالات، أن «نفاذ الفعالية الاستبطانية النقدية، إلى عالم الفعالية الشعرية قد وصل إلى حدوده القصوى»، فإن هذا يمكن أن يقال عن «أدونيس» في كثير مما كتب عن الشعر، وفي الشعر.

فالشعر، عند أدونيس، «أفق مفتوح. وكل شاعر مبدع يزيد في اتساع هذا الأفق، إذ يضيف اليه مسافة جديدة». أما التجديد ـ أو الشعر في اطار التجديد ـ فليست جدته في «الشكل»، وإنما الجدة عنده «في الروح، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الأصيل، تعبيراً ورؤيا».. «وكل أثر شعري جديد حقاً يكشف عن أمرين مترابطين: شيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة»... و«كل ابداع تجاوز وتغيير».

وعلى أساس من هذا، يقدم أدونيس لنقاده ما يفترضه من أسس لازمة لـ «قراءته» هو، فيرى أنه لا يصح «تقييم الابداع الشعري الجديد بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به، بل يجب أن نقيمه استناداً إلى حضوره ذاته ـ إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الداخلي الخاص».

ويضيف، مشيراً على «من يريد أن يفهم أو يقيم شيئاً جديداً يختلف عن الأشياء التي عهدناها، يجب أن يستند إلى طريقة في الفهم أو التقييم تكون هي كذلك جديدة، أي تختلف عما عهدناه من طرائق».

إن منطلق «أدونيس» في هذا هو أن «الشعر العربي الجديد يقودنا صوب عالم جديد، صوب انسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة[١٩]».

فإذا ما اتخذنا من هذه الأفكار «مقترحات» لقراءة أدونيس، و«مقتربات» من عالمه الشعري.. استطعنا أن نقيم، على ما تتخذ من أساس، قراءتنا لـ «نقده» ذلك أن «كل شاعر يشعر، ويفكر، ويكتب انطلاقاً مما هو[٢٠]».

ومع أن «أدونيس» يذهب مؤكداً القول: «ثمة نوعان من الاعجاب يعمل شعري ما: الاعجاب الفني الخالص والاعجاب الانفعالي ـ التعاطفي، يقوم الأول على لذة البناء والاتقان والتناسق. ويقوم الثاني على لذة التذكر والتداعيات والتطابق بين ما في نفس القارىء وما يثيره العمل فيها»، مع هذا التأكيد، فإنه كثيراً ما يخضع النوع الأول من الاعجاب إلى الثاني اخضاعاً حتمياً. فليست الآراء والنظريات عنده «إلا نوافذ نطل منها، أو ليست إلا اشارات في طريق البحث عن مزيد من الضوء[٢١]».

أما حين يتحدث عن «شعرية القراءة» فإنه يحدد ما يمكن اعتباره دافعه إلى الكتابة عن الشعر، فهو يرى «أن للنص الشعري العربي، اليوم، اشكالية تاريخية وفنية: تاريخية لأنه يكتب ولا يقرأ في مرحلة انتقال وتغير وبحث. وفنية، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الإنسان والعلم متناقضة، ومتنابذة غالباً».. وفي هذا السياق يجد «الظاهرة الماضوية» تضفي على هذه الاشكالية طابعاً حاداً، بحكم هيمنة هذه «الظاهرة» على الثقافة العربية، كتابة وقراءة[٢٢].

وإذا يتساءل أدونيس: «من» القارىء «اليوم».. فلكي

يؤكد: «أنه ـ أي القارىء ـ على مستوى الثقافة السائدة، وفي الأغلب الأعم، سواء كان ناقداً محترفاً، أو قارئاً متابعاً، أو قارئاً عادياً، مشروط بجمالية الموروث، تربية وتذوقاً وتقويماً، ومشروط بالنظرة الأيديولوجية الفكرية ـ السياسية. يتغلغل في هذا كله بعد ديني، قليلاً أو كثيراً، بحسب الحالة والوضع والشخص»[٢٣].

وفي ضوء هذا يمكن القول: ان أدونيس يسعى إلى «تفكيك» هذا القارىء و«اعادة تشكيله» ـ بالمعنى البنيوي للمصطلح ـ فالنص الشعري، كما يقدمه لقارئه، ويريد من هذا القارىء أن يستقبله به، «هو مشروع، ويريد كاتبه أن يدخل القارىء في مشروع دلالي متحرك (. . .) دعوة أو سؤال ـ وقراءته هي حوار معه. لذلك لا بد من أن تكون ابداعية، هي أيضاً[٢٤]».

وإذا كنا نجد «أدونيس»، في ما كتب عن الشعر، قد امتاز بقوة الادراك لطبيعة العمل الشعري، وما يحكمه من الداخل. . فذلك لأنه يضع الشعر، على مستوى الوعي به، في اطار رؤياه هو، وتجربته. . معرباً، من خلال ما يكتب، عن «مفهومه الخاص»، الذي هو مفهوم مناهض للشكلانية. . . معتبراً «طريقته» صيغة من صيغ «التجربة الذاتية» التي يعبر عنها، ويجسدها باعتبارها تمثل «عالماً خاصاً».

إلا أننا نجده، وهو يكتب عن «الآخر»، سواه، يقيم «حاجزاً ذاتياً» ـ وان بدا، في مظهره العام، نقدياً صرفاً ـ بينه ـ كتجربة ورؤيا ـ وبين «الآخرين» في ما لهم على مستوى التجربة والرؤيا:

«فهو حين «ينقد» شوقي متابعاً بعضاً من قصائده التي اختارها في ما قدمه من «ديوان النهضة»، نجده يخلص الى جملة من النتائج، منها أن شوقي «حامل ألفاظ، وحامل علاقات» وأن «الذات، ذات الشاعر كفاعلية خلاقة، انمائية. . .» مسقطاً، بذلك، منظوره للشعر، كما هو في سياقات عمله، على سواه.

ـ فإذا ما «نقد» أمين نخلة في «الديوان الجديد»، وجد أنه «شعر قديم، يحاول كما القديم، أن يمثل الاشياء أو يرممها ـ بفعل أفقي وهندسة مسطحة (. . .) قديم: لا توتر فيه، لا تناقض، لا غموض، لا يعرف حالة معقدة أو غريبة من حالات النفس، لا يدخل عوالم الحلم واللاشعور والأعماق الدفينة التي تتغير بين لحظة وأخرى، لا غرابة فيه، ولا سر[٢٥]».

ـ ويتأكد هذا «الاسقاط الذاتي» على نحو أوضح، وأكثر صراحة حين يكون الكلام على صلاح عبد الصبور، ليجد بينه وبينه ما يسميه «شعرياً، صداقة العداوة، وما يمكن أن أسميه، حياتياً، عداوة الصداقة». أما تفسير ذلك فيوضحه:

ـ «فأنت كشاعر «عدو» للشاعر الآخر، بطبيعة كتابتك الشعرية، لأنك تكتب ذاتك الخاصة، وتكتبها بطريقة مغايرة. . .[٢٦]»

جبرا: الرؤيا ـ الموقف

هذا المنحى، نجد له «مغايراً» نوعياً وكيفياً، في نقد جبرا ابراهيم جبرا، الذي يرى «أن الإنسان يغتني بنوعين أساسيين من التجربة: تجربته الذاتية، وتجربة الآخرين، وبقدر ما يسعى إلى اثراء تجربته الذاتية، وزيادة انفتاحه على الدنيا بواسطتها (وبالتالي زيادة فهمها والاستمتاع بها) فإن عليه أن يسعى إلى النهل من تجربة الآخرين، على تنوعها وتعقيدها (. . .) والناقد ييسر هذا التواصل بين التجربتين، على الأقل في الحالات التي تكون فيها تجربة الآخرين هي التجربة الفنية أو الرؤية، لأنه العنصر المساعد في تفاعل وجودي خطير هو في الأساس من بناء الشخصية، وبناء الحضارة في آن معاً[٢٧]».

وعلى الرغم من أن النقد عند جبرا يمثل «عملية استغوار»، فإن هذا الاستغوار «نفسه، في نهاية الأمر، يشمل مقارنة ضمينة، مقارنة بين العمل الجديد وبين التراث الفني والمتراكم لدى الانسان». ولذلك، فإن للعمل الفني عنده «قيمته المطلقة (. . .) والناقد يبحث عنها، وإذا وجدها ركز عليها همه[٢٨]. .»

إن جبرا الذي يرى أن السمة الكبرى في التغير الذي يعم (الوطن) العربي اليوم هي تغير «الرؤيا»، نجده يذهب إلى أن «للشعر العربي المعاصر صلة كبيرة بهذا التغير، بل انه من

مؤشراته الأولى، وبعض من دوافعه الرئيسية». . بل ويجد، أيضاً، أن «التغير الشعري، أسلوباً ومحتوى، يتبادل الأثر مع تغير الرؤيا: تنتقل زوايا وتعمق أبعادها بانتقال الشعر وعمق أبعادها ـ وبالعكس»(٢٩).

قد يعود بنا هذا إلى موقف أسبق «للشاعر ـ الناقد». . يوم أصدر ديوانه الثاني: «المدار المغلق» (١٩٦٤) الذي تستوقفنا فيه قصيدته المهداة إلى صديقه الشاعر توفيق صايغ، وفيها يقول:

«غبار أرجلنا قصائد

ينتحر بها الآخرون. .»

. . وفيها نجد «تعاملاً نقدياً» مع واقع شعري هو فيه، ومنه، جاعلاً من «القصيدة» فيه ممثلاً لموقفه النقدي هذا، ومعبراً عنه. فهي قصيدة تدعونا إلى أن نتعامل معها باعتبارها تحمل «مضموناً نقدياً» يعكس مفهوماً، ويعبر عن رؤيا، ويمثل موقفاً ـ من «الذات الشاعرة» ومن «الآخرين الشعُراء». فهي، في النهاية، دفاع عن اتجاه في الشعر بلغة، وإن كانت عنيفة وقاسية الوقع، فإنها تتوخى ابراز مزايا قصيدة قائلها في ما له من موقف شعري. . وهو موقف لا يكتفي بنفسه وحدها، بل يشمل به صديقه معه، جاعلاً من هذا التوجه التي يتخذه سياقاً لحركة يسيران بها معاً إلى ما يجعل للقصيدة موقفاً آخر، ومزايا جمالية وفنية مغايرة.

ـ فهو، في الشعر، يكتب قصيدة لا تنضوي في ما درج عليه الشعر العربي من مقاييس ومعايير فنية وجمالية. ولذلك فإنه حين تحدث عن شعره، وعن شعر بعض الشعراء، كان قد بنى «رؤيته النقدية» في تعامله معهم لم يبنها على أساس «المنهج النقدي»، في ما له من حدود معروفة، ولا على واقع «نظرية نقدية» محددة. . بل بناه على واقع كون «النقد خلقاً» يتوازى مع «النص المنقود». أما الشاعر فيتحدد عنده بهويته التجديدية في الاطار الذي استوعبه مما للتجديد من مفهوم (أأقول استوعبه؟ أم ينبغي أن أقول: أراده، وبثه في محيطه الثقافي؟)

لذلك أجد الحديث عن «جبرا ناقداً» مرتبطاً بالحديث عنه «صاحب رؤيا». فهو في نقده يسعى دائماً إلى إعادة تشكيل «عالمه الشعري»، وإن من خلال «الآخر المنقود»، أي أن «تجربة الآخر» و«رؤيا الآخر»، و«الموقف الفني» له تلتقي جميعاً في «فضائه الشخصي» الذي هو فضاء «الشاعر ـ الناقد».

ـ إلا أننا، على الرغم من هذه التحوطات، نستطيع أن نضع «جبرا الناقد» ضمن سياقات «النقد الاسطوري». فهو في كثير من نقده للشعر يستعين بمفردات هذا النقد، ويركز، بوجه خاص، على أفكار كل من «جيمس فريزر» و«كارل يونغ» في بناء رؤيته النقدية للشعر. وهو، في هذا «المنحى النقدي» يصدر عن معرفة وثيقة بطبيعة الفن. فهو، في نقده الشعر، يؤكد ما نستطيع اعتباره «موقفاً شخصياً» ـ بمعنى الخصوصية ـ معبراً عنه من خلال اتجاهه النقدي هذا الذي يمزج فيه بين «منظوره للشعر»، وبين كون هذا الشعر يمثل «وعياً بالذات» و«فهماً للوجود.».

ولكنه، مع هذا، لم يضع «نظرية شعرية»، ولا أصدر عن شيء من هذا. . وإنما ظل الشعر عنده، كما هو النقد: «عملية خلق» ليس إلا.

ـ لكن السؤال الذي يواجهنا هنا ـ ويواجه الشاعر ـ الناقد أيضاً ـ هو: على أي نحو يتعامل جبرا مع الشعر؟ وكيف يتلقاه؟

في ما كتبه تحت عنوان: «التجربة والاستحالة السحرية في «بيوت العنكبوت». .» ـ ديوان تيريز عواد ـ يبدأ بما نجد فيه رسماً لحدود الجواب عن سؤال كهذا، اذ يقول:

ـ «يأتي فعل القصيدة في النفس عن طرق عدة دفعة واحدة، أشبه بعملية هجوم مباغت. وإذا كانت القصيدة واحدة من قصائد لها كلها هذه القدرة على المباغتة والتطويق، تضاعف هذا الفعل، وكانت نتيجة قراءة ديوان من هذا النوع هزة عنيفة لذيذة، من الصعب دفعها عن النفس. إنها متعة ذهنية وحسية في آن واحد»(٣٠).

ويظهر لنا جبرا: الشاعر المجدد، والداعي إلى التجديد في بحثه الدائم، من خلال نقده، عن «منظومة المفاهيم» التي بثها، أو تبناها، من خلال «حركة التجديد». . فنجده يتساءل، باحثاً ـ وهو يتناول ديوان أدونيس: «المسرح

والمرايا» ـ عن مدى المعاصرة فيه، عاملاً على أن يستقصي هذه «المعاصرة» في: اللغة، والدلالة الرمزية، والرؤيا، والتجربة.. ليجد، وهو يتابعها، أن الشك يساوره «من أن الخيوط المتصلة بعصرنا، خيوط واهنة».. بنفس الوقت الذي يجد فيه «أن ثقافة الشاعر مقحمة على رؤاه»[٣١].

وفي نقده عمل أدونيس هذا، يكشف جبرا عن موقفين متلازمين «للشاعر ـ الناقد» فيه.. هذان الموقفان (وهما في الأساس من موقفه الشعري) يتحددان في:

١ ـ نظرة «الشاعر/ الناقد» إلى مفهوم «البناء بالأسطورة» ومن خلال «الرمز». فهو يستعرض «الوجوه/ الاقنعة» التي يتخذها الشاعر (أودنيس، فاوست، سيزيف، زرادشت) ليتساءل: «ما الصلة بين هؤلاء كلهم؟ أن تكون هؤلاء جميعاً، فأنت لست أياً منهم (...) أما أن تحاول الجمع بين هؤلاء الأبطال ـ الرموز في كيان واحد، فقد تهربت من المعنى الحقيقي لكل منهم، وجعلت من الشخصية التركيبية شخصية مفتعلة لا يمكنها أن تقسم بمعنى متماسك القيم والابعاد[٣٢]».

٢ ـ أما الآخر، فهو «الشعر كتجربة» و«الشعر كرؤيا». وفي هذا الديوان يجد جبرا أن «الذروة في تجربة الشاعر هذه تتمثل في رؤيا من الطراز الديني العريق ما كان لشاعر معاصر أن يتصدى لمثله لو لم تكن له هذه القدرة الهائلة على الباس الصور والرموز السلفية أثواباً مستحدثة[٣٣]».

وفي سياق رؤيته هذه ينبهنا جبرا (ومن موقفه كشاعر) إلى أن «الوحش الأكبر في الشعر هو التكثيف اللفظي الذي لا يقنعنا بأنه تكثيف فكري أو رمزي أو حسي. انه تكثيف أشبه ببدلة حديد يلبسها الرجل، فيتعذر عليه الرقص في اللحظة التي يريد فيها أن يرقص[٣٤]».

أما حين يعمد الناقد في جبرا إلى مقاربة «الرؤيا» في «المسرح والمرايا» من «معناها»، فإنه يجدها تستغلق عليه، مقراً بأن «من طبيعة الرؤيا أن تكون غامضة، ولغزية إلى حد بعيد»، فإنه يؤكد «أيضاً أن الرؤى إذا استمرت على انغلاقها علينا، مهما حاولنا التغلغل في مطاويها وتلافيفها، يتضاءل في النهاية مفعولها فينا: فالهزة الجمالية التي تعترينا بعض غوامض القول البديع لا يمكن أن تلازمنا إلى ما لا نهاية. والصلة بيننا وبين القصائد، إذا اعتمدت الهزة الجمالية وحدها، وهي هزة الدهشة والحيرة المستحبة، لا بد أن تهن شيئاً فشيئاً ونحن نتابع القراءة[٣٥]..».

فهو، هنا، يستخدم «خبرة الشاعر» في شعره مضافة إلى «خبرة الناقد».

فإذا ما كتب عن توفيق صايغ وجدناه يعمل ـ كما الشاعر ـ على أن يزجنا في هذا العالم، ويدفعنا اليه دفعاً بما يحكم به احساسنا من رأي. فهو يرى أن «عالم توفيق صايغ الشعري، إذا ما دخلناه، ولو بعد مشقة، لا بد لنا من أن نسلم برموزه، ونرضى بلغته، لندرك فداحة العبء الذي حمله، لندرك أن شعره، بعبارة كافكا، إنما هو «غناء من الجحيم»، وأنه وثيقة نفسية مظلمة، مدهشة. فلئن يفترض في الشاعر أن يمجد الحياة فإن هنا شاعراً يمجدها سلباً: يمجدها بالتأكيد على ما جردته منه، بالتأكيد على ما رضي به من عذاب وعبث من أجل الحياة نفسها[٣٦]».

ولعله هنا أقرب ما يكون إلى حالة «التقمص الذاتي» لموقف الشاعر، وهو موقف نجده أيضاً في مقالة له تعود إلى العام ١٩٥٨، كتبها عن يوسف الخال تحت عنوان: «المفازة والبئر والله[٣٧]»، حيث يجد في قول الشاعر:

ـ «وجوهنا مفازة

مشت عليها قدم البوار»..

.. «تربة لتفجير بحثه وهو يستدير إلى هذه «المفازة» (...) البحث الملح الغارز يديه في تربة المفازة، النابش أجواف الجدب» بحثاً «عن ميلاد جديد، عن بعث في الوجوه والمدن والزمن».

أما إذا تحدث عن «الرمز التموزي» عند الخال، وبعض الشعراء التموزيين، فإنه يعكس «موقفه» هو، باعتباره واحدا من هؤلاء الشعراء التموزيين الذين يشتركون «في مسح

«المفـازة» بحثاً عن المـاء والبـزر، بـأسلوب مـراسيمي متقارب.»

يوسف الخال: الشاعر ـ الجماعة ـ المشروع

قـد لا يكون الحـديث عن يوسف الخـال ممكناً إلا من خـلال مجلة «شعر» التي قـاد «حركتهـا» وتحرك بهـا، ومن خلالها في الاتجاه الذي أراد أن يؤكد معالمه البارزة، كتيار شعـري، من خـلال هـذه المجلة التي بث «روحهـا» في «الجماعة» التي انضمت اليها، وعرفت باسمها.

وقد عني يوسف الخال من بين «جماعة شعر» بتحـديد المسائل الاستطيقية (الجمالية) في النظر إلى الشعر. فإذا هو «يقترح» الكثير على شعراء مجلته: تجارب، وأساليب، واتجاهات. وكان، في هذا كله، ثورة على «الواقعية» بكل ما اتخذت من تسميات ملحقة بها. وقد أعرب الخال، حتى قبل صدور «شعر» عن اتجاهه هذا، خصوصاً في محـاولته اعادة ترتيب المشهد الشعري الذي أجراه بشكل يثير حفيظة التقليديين، مظهراً فهمه لطبيعة «الحركة الشعرية الجديدة» وما يتحتم أن يكون لها من أصول، أو تتخذ من اتجاهات، أي أنه أعاد تفسير مسار الشعر من وجهة نظره التي جعل منها «اتجاهاً» تأكد في «مفاهيم»، محددة وواضحة، عن الشعر، من خلال احساس مؤكد بطبيعة القيم الشعرية الجديدة[٣٨].

وإذا كان الهاجس الـذي جمع بـه يوسف الخـال شعراء مجلة «شعـر» هو «الـوصـول إلى المعـاصـرة»، فـإن هـذا الهاجس ـ كما يراه أحد أفراد الجماعـة ـ «كان كتـابة شعـر يوازي قيمة وأهمية التجربـة العربيـة في الخمسينات أولاً، ويـوازي قيمة وأهمية التجربـة العالميـة في كتـابـة الشعـر ثانياً[٣٩]». فقد أشاع «الخـال» من خلال «شعـر» ـ وهو مـا تمثل، على نحو خاص، في كتاباته وتوجيهاتـه واهتمامـاته الثقـافية ـ أشـاع مفهومـاً أدبياً وابـداعياً يقـع ضمن ما دعي بـ «مفهوم العالمية» فهو «من جيل نشأ في مناخ ثقافي كـان الغرب الأوروبي يبدو فيه، بالنسبة إلى العرب، كأنه الأب ـ الأب التقني خصـوصـاً، والأب هنـا هـو الآخر/ الغيـر» ـ بحسب شهادة «أدونيس» على نفسه وجيله، الـذي يجد أن هذا «الموقف» كان «قد دخل في الذات العربية، وشق زمنها إلى اثنين، أي شقهـا إلى اثنتين، الواحـدة منها لا تعـاصر الأخـرى. وفي هذا كـان الغرب الأوروبي كـأنمـا هـو أفق الانسان، كإنسان، وكأن على الذات العربيـة أن تتحدد بـه وفيه، وكأن هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آن[٤٠]».

من داخل هذا المناخ، كان يوسف الخال قد كتب جميع ما كتبه... وهو مناخ عمل على اشاعتـه، سواء من خـلال كتاباته، موقفاً وتعبيراً، أو من خلال «شعر» التي أرادها مجلة في صيغة «حركة».

وإذا كانت «كل حركة تستند إلى مبادىء عامة» فإن «من أهم مبادىء مجلة «شعر» هـو أن يكون للشـاعر أو الكـاتب عقليـة حديثـة، أي مـوقف ايجـابي منفتـح ازاء التجـارب المعاصرة في العالم» ـ كما جاء ذلك على لسان يوسف الخال[٤١].

غير أن أهم ما كان لجماعة «شعر»، عبـر ما زاولـوه من نشـاط على المستوى الشعـري، هو خلق «حـركة حـداثـة حقيقية، ربطت بين التحول الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهـومي جديـد كان يتجـاوز، أحيانـاً، الشعر ليلبـغ جماع الموقف الثقافي والانطولوجي بوجه عام»[٤٢].

ويوسف الخال، في ما كتبه عن الشعر، كان يتوجه، أكثر ما يتوجه، إلى «تحديد المفهوم» ـ كما كان يراه، ويؤمن به، ويعمل في نطاقـه. فقد كـان يعمل على تـركيز الشعـر من خلال قاعدته التجديدية التي نظرت إلى «الشعر في ذاته»، وليس من خلال «شيء آخر»، باعتباره «ظاهرة متكاملة». وكان هذا شيئاً أساسياً، وأمراً في غـاية الأهميـة بالنسبة للمرحلة. وكان المحرك الاساس، والفعلي لـه في هذا التوجه ـ الذي أراده اتجاهاً للجماعة ـ هـو ما يمكن أن ندعوه «وعي التمـايز»، الـذي أراده لجماعـة «شعر»، وهـو تمايز عن «كل الآخر».

والـذي يبدو من وضـع «الخال» ـ كمـا هو وضـع بعض مجايليه ـ أنه كان صاحب «مشروع شعري». وقد وجد أمامه فراغاً نظرياً كبيراً في مجال الدراسات التي تضع هذه الحركة

موضعها الصحيح، معمقة مسارها، بما يجعل لهـا أهميتها الفعلية، وتأثيرها في الحياة الشعرية المعاصرة. لذلك نجد كتاباته عن الشعر تنطلق من منظومة افكار تكاد تتركـز، في مفهـوم التجديـد، وآفاق الحـداثة، واتجـاهـات المغـايـرة للسائد. غيـر أن ما كتبـه في هذا الاتجـاه لـم يكن أكثر من «مقاربة نظرية» بين «رؤيته» للشعر و«رؤياه» الشعريـة، أكثر منه «قواعد منهجية» و«تجـديدات نـظرية» ـ وإن كـانت قد بدت بمثل هذه الخصائص في بعض ما كتب.

وفي حين انصرف سواه ـ من أفراد الجماعة ـ إلى الخلق الشعري، بقي «الخال» معنياً بتشييد هـذه «المنظومـة» من الأفكار التي كان يـرى أن «حركـة التجديـد» يجب أن تقوم عليها، وتنطلق منها، فكان يحظ على خلق أدواتها.

لكن ما حصل هو أن هذه «الأفكار» كانت هي «مغامرتـه الكبيرة» ـ وربما الأخيرة ـ التي قادت خطواته في ما كان له فيها من طريق، فتضخمت أمـامه «الحقـائق النظريـة»، في حين كان الابداع يتقلص حتى دخل به أضيق ممراته.

ومع أن يوسف الخال، في كتاباته هذه، كان يخلق اشياء حقيقية في رؤوس الآخرين، شعراء ونقاداً، فإنه كان يستتر برغبته الابداعية خلف تلك الأفكار، ربما حفاظاً منه وحرصاً على ما حمل إلى المرحلة من «مشروع شعري». ولذلك، فـإن صورتـه التي تتبدى لنـا، من خلال هـذا، هي صـورة المؤمن بمشروعه، العـامل، وبحـرص بالـغ، على تحقيق التـوازن بينـه ـ كمشـروع ـ وبين مـا ينبغي لــه من أسـاس واقعي. لقد كان «ما هو شعري»، في الأساس من تفكيـره ورؤياه، يبعث «مشروعه» هذا في صـورة من صور الـرفض تارة، وصور القبول، تارة اخرى.

وعلى هذا يمكن اعتبار «كتاباته النقدية» كتابـات هدفهـا تشخيص «مغامرته الشعريـة»، هدفـه منها، في الأسـاس، تعميق الاتصال بجوهر الحركة المجددة ـ كما رآها وأرادها.

ولعل جنوحه إلى الكتابة بلغة «المحكي» و«الشفوي» قد انحدرت اليه مما تولد في مخيلته من تفاصيل لصورة العلاقة بين «الفكـرة» ـ و«متلقيها». . فعمـد إلى مـا لا يجعـل من «أدبيـة اللغة» «حـاجزاً» أو «مؤثـراً» طاغيـاً يحد من عمليـة التوصيل. فما كان يهمه، في جميع ما كتب، هو «الفكرة» التي اراد أن يجعل مـن «لهيبها» أساساً، من غير اخضاعـه لسـطوة اللغة ـ التي ربمـا وجدهـا «تحتجـز» المعنى، بمـا تحكمه حوله من «استيهامات. .» (وهذا تفسير شخصي).

وهكذا اضاعت قصيدته التي اتخذت «المحكية اللبنانية» ـ وليس العامية ـ ما للغة من التشييد الأدبي، لأنه فارق هذه «اللغـة الشعريـة» في نموذجيهـا: «الفصيح»، في أدبيتـه، و«الزجل» في ماله من جمالية البنـاء والصياغـة. لذلـك لم يستطع «وَجْدَنة» ما كتب في هذا الاطار.

ولـم يكن هذا «المسار المغاير» من يوسف الخال تشككاً منه بخطواته السابقـة ـ وإن كان مبعثـاً لاسئلة محيرة دفعت بقرائه (ونقاده) إلى اعادة النظر في «مشروعه الشعري»، وما إذا كـان ملزمـاً لهم ادراج مســاره الأخيـر هــذا في سيـاق «مشروعه»، أم أن النـظر اليهما ينبغي أن يتم في اطـار من «الفصل» ـ وإن كان هذا الفصل تعسفياً؟[٤٣]. . خصوصـاً وأنـه كان ينـظر إلى حركـة الشعر الحـديث (وكـان يفضـل استخدام هذه التسمية ـ نسبة إلى الحداثة والتحديث) بأنها حركة «تطمح إلى ادخال مفهوم شعري حديث ـ في مستوى العصر الذي نحن فيه ـ إلى الأدب العربي»، مؤكداً على أن «حرية الشكل» في هذا الشعر لم تكن غير «مظهر خـارجي لحقيقة داخلية». وقد نظر إلى «المفهوم الشعري الجـديد» فرآه نابعاً «من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا ـ وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها». أما نجاح الشاعر فيها فيتحقق ـ برأيه ـ «بقدر ما تكـون تجربتـه صادقـة، وبقدر مـا يكون الشكل الذي ينقلها به مناسباً بالفعل لها»[٤٤].

من هذا المنطلق كانت معارضته لكتاب نازك الملائكة: «قضايا الشعر المعاصر»، في نظرتها إلى الحركـة الشعريـة الجديدة، وفي ما حملت من توجهات ارادت لهذه الحـركة أن تترسم مسارهـا. فكان من بين مـا أكده، وهـو يرد على تـزمتها في بعض مـا اتخـذت من مـواقف، دعـوتـه أيـانـا كمتلقين، إلى «أن نحجم عن الظنون والشكوك والوساوس

كلما حاول أحد فينا أن ينهج نهجاً جديداً، مهما بلغ من غرابته وجذريته وتمرده. فنحن في ثورة تشمل حياتنا كلها، ومن الطبيعي أن ينشأ، هنا وهناك في هذا الخضم العربي الناهض نحو حياة أفضل، آراء واتجاهات متعددة لا يمكن إلا نادراً أن تحظى بالاجماع». كما دعا إلى أن «نفسح لهذه الآراء والاتجاهات في مجال التصارع في مناخ كامل من حرية الفكر والتعبير».

وما يستوقفنا في سياق نظرته هذه، وهو في غمرة اندفاعه في الدفاع عن حرية الفكر والتعبير، ما يذهب اليه من أن علينا «ان لا نخشى وقوع أي ضرر يلحق، في السياق الطويل، بحقيقة ما من حقائق وجودنا. فإذا كان الشعر أو اللغة حقيقة من هذه الحقائق فهو لا بد أن يصمد عبر التجارب المخطئة أو المصيبة التي تمر بها عبقرياتنا ومواهبنا المتعطشة دائماً إلى المغامرة وارتياد المجهول، التائقة أبداً إلى المتغير والجديد»[٤٥].

نازك الملائكة: المغايرة ارتداداً

لقد جاء كتاب نازك الملائكة: «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) في فترة بلغت فيها حركة الشعر الجديد الذروة في عطائها. فكان أقرب إلى «الصدمة» منه إلى وضع الأسس لهذه الحركة، والتأكيد لمنطلقاتها. ومن هنا فإن النقد الذي واجهه كان عنيفاً.

وكما فعلت نازك في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) حين دعت إلى تبني الشكل الجديد في الشعر لصالح القصيدة الحديثة التي تولدت من خلال ما اطلقت عليه تسمية «الشعر الحر».. فإنها فعلت الشيء نفسه في «حركة ارتدادها» عن المسار الذي اتخذت، وأرادت، عامدة إلى تأطير «الصيغة البديلة» و«المقترحة» من قبلها بما يجعلها لصالح ما كان لها، من بعد، من أفكار في اطار الشعر والبناء الشعري.

فمنذ الستينات اتخذت نازك منحى، في الشعر، ونقد الشعر، ليس له كبير صلة بالمنحى الذي اتخذته «حركة الشعر الجديد»، إلا من حيث التضاد معها. فقد تجاهلت، أو غضت من قيمة جميع الانجازات التي حققتها هذه «الحركة» في ما كان لها من عطاء وتطور.

وما نلاحظه عند نازك، في ما اعتمدت من أفكار أو اتخذت من توجهات شعرية، أنها عمدت إلى الاعتراف بعديد من المعايير الشعرية التي كانت، أساساً، قد ثارت عليها في ما تبنت من وجهة تجديدية. فصاغت «ثورتها المضادة» هذه في ما يمكن اعتباره «نظرية» تتضمن معياراً مزدوجاً في الشعر:

- فهي، من جانب، تؤمن بالحركة التجديدية - وإن كانت تحددها بشروط صارمة، شكلية في الغالب، موجهة اهتمامها إلى «الشكل» أكثر من سواه، محاولة أن تبتكر «قانونها» الذي يترکز، أساساً، في «نظرية الايقاع»، ومؤكدة على الميزان العروضي.

- ومن جانب آخر، تبدو كما لو أنها تحمل التناقض مع ما لهذه «الحركة» من جوهر. بل نجد تناقضها هذا متضمناً في الموقف ككل. فهي تذهب إلى ما يمكن أن ندعوه موقفاً سابقاً على الحركة الجديدة.

فإذا ما اعتبرنا الشعر الجديد يمثل «ثورة شاملة» وليست «عروضية» حسب.. فإن مفهوم الثورة ومسارها لا يقبلان فكرة الحياد تجاه الاشكال، والصيغ، والاعتبارات الموضوعية التي كانت الثورة عليها بما فيها من «تجزيء» لعالم القصيدة. أي أن هذه «الثورة التجديدية» لم تأخذ نفسها بمنهج محايد - كما ارادت أعلان «حيادية التجديد» - وهو أمر يخالف المنطق الداخلي للقصيدة الجديدة، إذا ما أخذناها بمعيار القيمة الفنية - فالحياد تقليص للغة الانسان، وحد من مدى رؤياه.. بينما الثورة تطور وصيرورة.. لغة بأبعاد.. وانفتاح ذاتي على قيم متعالية.. أما لغتها - الثورة - فتستبعد من تراكيبها ومفرداتها جميع الأفكار والمفهومات المغلقة. فالثورة لا يمكن أن تلعب إلا دوراً متقدماً. وحين يبطل فيها عامل الاستمرار بحركة التقدم، وعناصر الصيرورة هذه، فإنها تفقد جوهرها.

لقد أخذت نازك هذه «الثورة»، أول ما أخذتها، في

اطارها العروضي، وكان هذا هو السياق الذي انتظمت فيه أساسيات أفكارها عن الشعر، فهي، شعراً ورؤية للشعر، ضد الفكرة التي ترى في الشعر الجديد «انعكاساً للتمرد العربي في سبيل حياة أغنى وأعنف» حيث «كان على الشعراء أن يقوموا بثورة في لغتهم وصورهم وتركيبهم للقصيدة»(٤٦). وبذلك كانت قد جعلت من هذه القوة التجديدية ـ على مستوى ما كان لها، في شخصها، من نظر ـ عقبة في طريق حرية الشاعر المجدد.. بل وضعت هذه «الحرية» في أطر وسياقات تستعبدها.

من هذه النقطة الخلافية حول «ماهية التجديد» و«طبيعة الشعر الجديد» كان الاتهام قد توجه إلى نازك برفضها كل قيمة تجديدية فعلية في الشعر. وقد تركز هذا الاتهام في مجموعة من الأحكام النقدية المضادة لمنطقها ورؤيتها. فقد رآها هذا النقد مغالية في افتراضاتها وأحكامها، ومستندة إلى مفهومات تريد للآخرين التخلي عما عداها.. وكأن بنية أذهاننا، بل ووجودنا كله متشكل وفق ما لها من «ايقاعات ذاتية» تدعونا إلى التطابق معها، بل وتريد لهذا الكون الشعري العربي الجديد، الذي يتشكل من أصوات متعددة، أن يتطابق مع ايقاعات «كونها» هي ـ وهذه هي أخص سمات دكتاتورية العقل الناقد.

غير أن «أفقها» هذا لم يتسع حتى لها.

لكننا نتساءل هنا عما إذا كان هذا «التوجه» من نازك في رسم مثل هذا الاتجاه هو بقصد تأصيل «حس الاستمرارية» داخلها، بينها وبين الشعر، في فترة عرفت فيه التراجع على مستوى الانجاز الشعري؟

يغريني هنا ـ في حدود النظر إلى نازك الملائكة على مستوى ما اتخذت من تفكير ـ ذلك الاعجاب الذي أعرب عنه «كولرج» بعجلة قديمة، متمثلاً منظور نازك للشعر من خلاله، إذ يقول:

ـ «إنظر كيف تنطلق القضبان من المركز إلى المحيط، وكم صورة تنطبع في الذهن بوضوح من نظرة واحدة، تشكل بمجموعها كلا متكاملاً، كل جزء فيه مرتبط بشكل متناسق مع كل جزء آخر، ومع الكل».

لا أجد تصور نازك للقصيدة لا يخرج كثيراً عن هذا الوصف الذي يقدمه «كولرج» لهذه العجلة القديمة التي يرى فيها «رينيه ويليك» «رمز الجمال، ورمز الكلية العضوية، ورمز وحدة الكون»(٤٧).

وإذا كنا لا نريد أن ننكر على نازك عيشها في «عالمها» الذي شكله لها «وعيها الخاص».. فإننا ننكر عليها مسألة فرض هذا «الوعي» واعتباره المظهر الوحيد لحركة التجديد، وللقصيدة ـ هذه الحركة التي رفضت، منذ بداياتها، مسألة تأطير نفسها بما يعيق حركتها، أو يحد منها.

وإذا كانت نازك، في ما طرحته في البدء من أفكار تجديدية ـ قد حاولت أن تضع فيها تمييزات أساسية بين «قصيدة الشعر الحر» و«القصيدة التقليدية» قد استندت إلى ما تلقته من أفكار مستمدة من «الحركة الرومانسية»، في اطاريها: العربي والغربي، بما كان لهذه الحركة من أصول فكرية وفنية.. فإنها، في أفكارها اللاحقة ـ التي رأى فيها زملاؤها المجددون ارتداداً واضحاً عن أساسيات ما طرحته حركة الشعر الجديد ـ كانت تستعين بالخليل بن أحمد الفراهيدي لتأكيد أفكارها ودعوتها العروضية، واضعة كل ما كان لحركة الشعر الجديد من مسارات في اطار احتكامها هذا.

غير أن نازك في توجهها هذا لا تمثل صورة «للشاعرة التقليدية» ـ لأن التقليدية في الشعر تمثل اتجاهاً له خصائصه ـ وإنما هي «نموذج» يقدم تفسيراً لما يرمي إليه من رفض وقبول بآن معاً. فهي في رفضها تدمر عالماً شعرياً قائماً.. ولكنها، في قبولها، لا تبني عالماً بديلاً، ولا تقترح هذا العالم بما يعطيه حدوده وآفاقه الواضحة.. لأن ما تطرحه في اطار «البديل» يحمل موته معه، أو هو «ولادة ميتة» لا تمثل، في أقصى ما لها من حالات الحياة، أكثر من اغتراب عن القيم الحية في الشعر.

لقد استخدمت نازك مصطلحات التجديد جاعلة منها «اداة قهر» للتجديد.. مركزة على قضايا مستعادة ـ في سوء

تقدير نقدي ومفهومي منها، إذ ان مثل هذه القضايا لا يمكن أن تستعيد مكانتها في نطاق الشعر في هذا العصر الذي وسع، إلى حدود بعيدة، الكثير من المفهومات المتصلة بالشعر، والفن، والفكر، والثقافة، فهي، بما طرحت من اعتبارات وتبنت من مفهومات، مثلت «انقلاباً معاكساً» كانت تريد به ومن خلاله فرض سيطرة «قوتها» المفهومية على الواقع الشعري ـ وهو ما لم يتحقق لها، حتى في أدنى الحدود.

وإذا كانت الدراسات النقدية، والتصريحات التاريخية قد وضعت نازك في اطار حركة الشعر الجديد ـ وهي نفسها أعلنت هذا الانتساب ودافعت عنه، وقالت بأولويتها فيه.. فإنها، هي نفسها أيضاً، قد أعلنت انفصالها عن «النظرية التجديدية» حين أخذت بالمنطق الذي يرى أن هذا «التجديد» لم يعد تجديداً. وإن ردة فعلها عليه هي «الارتداد» عنه. وبذلك فقدت «النظرية الشعرية» عندها قدرتها على أن تكون «نظرية ايجابية»، بحكم امتناعها، أو تمنعها على الأخذ بعوامل التطور في حياة هذه الحركة أخذ ايجاب وقبول. رافضة الاستجابة لشرط التغير، على الرغم من أنه أصبح فعلياً وواقعياً.

ـ أما إذا أخذنا نازك من منظور آخر ـ قد لا تقره هي نفسها، ولا توافقنا على أخذها به ـ وهو كونها شاعرة أدت واجبها في مرحلة من مراحل حياة هذا الشعر الجديد والامتدادات الأولى لمساره، واسهمت في تغذية وعي التجديد وضرورة التغيير ـ في الحدود المقبولة لديها ـ فإن تقييماً آخر لمساهمتها يمكن أن ينهض هنا، بعيداً عن تمثل «آيديولوجيتها» الشعرية ـ وهي مسألة ممكنة وقضية واجبة.

وإذا كنا نجد نازك تزداد، كل يوم، تشبثاً بنظريتها، والتزاماً لما تمليه هذه «النظرية» من رؤية وموقف على مستوى الانجاز الشعري.. فإن الحركة التجديدية وجدت نفسها في حالة انفصال كلي عن تحليلاتها، واستنتاجاتها، جملة وتفصيلاً. فقد كانت نازك في ذلك ناقدة أحادية البعد، وقد حكمت شعرها ـ بفعل طغيان منطق «نظريتها» عليها ـ بهذا «البعد الواحد» الذي كان نتيجة الماضي أكثر من كونه انتماء إلى الحاضر.

وهكذا وجدناها بديل أن تكون «قوة ايجابية» في مسار «الحركة» أضحت تمثل حالة تبرم بها، واستياء منها، واحتجاج عليها، مكتسبة قوتها، في هذا، من بعض المفاهيم السلفية التي تجاوزتها حركة الشعر الجديد، وتجاوزتها، هي نفسها، في ما كان لها من بدايات ناضجة في الشعر الجديد.

من هنا ما رآه الفكر النقدي العربي الجديد في ممارسات نازك النقدية والنظرية هذه، حيث اعتبرها محاولة منها لأن تلزم الشعراء المجددين بالثبات «على ما وصل إليه جهدها الشخصي، ويحرم عليهم أن يزيدوا عليه انطلاقاً، واحتجت لمحاولتها هذه بحجج عجيبة لو طبقناها لرفضنا جهدها نفسه»[٤٨].

وعلى هذا، فإن موقف نازك من «الشعر الجديد» ظل عند المستوى النسبي الثابت للقيمة التجديدية كما أدركتها في «مرحلة البدايات»، بل وحتى في التراجع عن بعض ما كان لها في تلك البدايات. في حين أن ناقديها (معارضيها) كانوا يأخذونها، في نقدهم لها، بالمستوى المتغير الذي حققته القصيدة الجديدة.

وكما يبدو، فإن اصرار نازك على التشبث ببعض القيم التي تجاوزتها الحركة، انها توهمت أن «خصوصيتها» كامنة فيها.. في حين عد النقد الجديد هذه «الخصوصية» ليست أكثر من «خصوصية تراجع» عن مواكبة ما لهذه القصيدة الجديدة من تطورات.

إلا أن موقف نازك هذا قاد إلى انفجار ازمة داخل حركة الشعر الجديد. ففي الوقت الذي مثلت هي فيه «الطرف الرافض» لكثير مما تحقق من انجازات في اطار هذه الحركة.. كان «الطرف الآخر» قد رأى فيها، وفي اطروحاتها «قطب تناقض» مع جوهر هذه الحركة، و«عنصر سلب» في وجودها، ضمن محاولة منها لنقض انجازاتها ـ بسبب من تخلفها عن متابعة التطور، وتوقفها عن الاضافة الشعرية.

ولكن يجب أن لا ننكر أن موقف نازك هذا الذي كان قد دفع إلى شق الوعي الشعري، أنه كان، في الوقت نفسه، محركاً ودافعاً إلى بلورة عديد من مفهومات هذه الحركة، وإلى تأكيد انجازاتها الفعلية من موقف نقدي عمد إلى النظر إلى ما تحقق نظرة التأكيد له على مستوى ما اعتمدت هذه الحركة الجديدة من موازين التجديد والحداثة. فكان أبرز ما أفرزه موقف نازك هذا هو ما تمثل في ما نراه في تيارين أساسيين انتظما في اطار «الحركة» ذاتها:

ـ التيار الأول، وهو الذي يرى في «المسألة التراثية» قضية أساسية في حياة الشاعر الجديد، وفي واقع تجربته.

ـ والتيار الآخر الذي ينظر إلى الحضارة، وإلى التجديد ـ مفهوماً وواقعاً ـ نظرة مغايرة، تنفصل عن هذا التراث، وعن معطياته، لتصنع من «تجربتها» أفقاً آخر هو ما ترسمه حضارة العصر، من خلال الاندماج بحركتها.

السؤال البحث..

السؤال النتائج:

ـ هل هناك نتائج واضحة، ومحددة يمكن أن يخرج بها بحث اتخذ مثل هذا الاتجاه في «القراءة»؟

لا شك أن النتائج تبدو واضحة في مسار البحث نفسه. لكنني، في الوقت نفسه، لا أستطيع القول: إنّ هذه الأفكار والآراء حول الشعر، والتي هي، أساساً، في صميم العملية الشعرية (كتابة وتلقياً) أفكار وآراء صادرة عن «رؤية منهجية» ـ بالمعنى الذي نتداوله في النقد ـ وإنما هي، بصيغة أو بأخرى، «حركة منهجية» من القصيدة واليها. وأحياناً تأتي على نحو أوضح فتكون من «القصيدة» إلى «الفكر»[٤٩].

١ ـ ١: وإذا أخذنا بالنظرية التي تقول بالمجاورة ـ مجاورة الشيء لرديفه، أو مجاورة الفكرة لأختها ـ فإننا نجد ترابطاً بين العناصر الفكرية والأخرى الشعرية (وخصوصاً في قصيدة أدونيس) يحتم علينا أن ننظر إلى القصيدة، هنا، في كونها «مرآة» تعكس موقفاً، وإلى الفكر الشعري للشاعر بالمماثلة أيضاً: فهو مرآة تكتمل فيها صورة الأشياء من خلال وعيه لها، وإدراكه للعلاقات المتعددة، المتقاطعة في أحيان والمتداخلة في احيان أخرى، التي تربط بين «ذاته» و«الواقع».. بين «قصيدته» و«حركاتها» ـ الذاتية والفكرية والشعرية ـ وبين «المنجز الفني» ـ الذي هو القصيدة بما لها من مقومات ـ والأسس التي يسعى إلى امتلاكها على مستوى «النظر» إلى هذا «المنجز متحققاً».

ونزيد على هذا، فنقول: إن هذه «الحركة المنهجية» التي تعمل على تحقيق التداخل بين «الرؤيا» في القصيدة و«المفهوم» في ما نعتبره عملاً نظرياً أو تنظيرياً، هي حركة تسعى إلى «امتلاك المفهوم» الذي تعمل القصيدة، كمنجز فني، على تأكيده من خلال «تملك فهمه». ومسعى لصياغة العقلية الشعرية العربية ضمن عناصر تكوينية جديدة يمكن أن نتمثلها في كتابيه الأخيرين: «سياسة الشعر» و«الشعرية العربية».

٢ ـ ١: وإن من «شعراء الحداثة» من أراد أن يجعل قارئه (وبالتالي دارسه) قريباً من صورته ومثاله. ومنهم من أراد أن يجعل قارئه، وبالتالي الشعراء الآخرين، على صورته ومثاله (نازك الملائكة، أدونيس) ـ على اختلاف ما بين الاثنين من اتجاه وتوجه ـ فنازك عمدت إلى صياغة «نظريتها» صياغة تقسر القارىء على ضرب من التذوق والقبول، بنفس الوقت الذي تقسر فيه الشاعر على مسار شعري حددته بكثير من التزمت. أما أدونيس فإنه عمد إلى صياغة «مثاله الشعري» صياغة تبدو «نظرية»، عامداً من خلالها، وبفعلها، إلى أن يدفع متلقيه (قارئاً عادياً كان، أو شاعراً أو ناقداً) إلى داخل الشاعر. فصياغاته لنظريته في الشعر لم تكن أكثر من «تقمص ذاتي» لتجربته ورؤياه.

٣ ـ ١: إن «الشاعر ناقداً» هنا يبدو أقرب ما يكون إلى مفهوم «النقد الذاتي»، وان بالمعنى الايجابي لهذا النقد. فهو يسعى إلى خلق بناء شعري متميز من خلال النظر في ذاته التي تحمل انعكاسها إلى ما يكتب. فالشاعر، هنا، يتحدث عن «الآخر» من خلال «ذاته» هو، ليتحول هذا «الآخر» إلى «شخصية ضدية»، أو «متوافقة»... وقد يكون «شخصية موازية». وهو، بهذا المنحى، يكتب «نقداً» لا يرتبط بنظرية، ولا يتبنى منهجاً، وإنما يعكس «حالة» ويجسد «موقفاً» هما النظير لحالة «الشاعر الناقد» وموقفه. وبهذا المعنى يكون «العمل الشعري» للشاعر قد تحول إلى

«عناصر تكوينية» في صياغة ما ندعوه «موقفاً نقدياً» أو «كتابة نقدية» ـ وهو أمر يتيح للشاعر الذي يمارسه أن يتأمل في تجربته على نحو أبعد وأعمق من حدود التأمل العادي، وقد يعي ذاته على نحو أكثر عمقاً من خلال «ذات الأخر» التي تمثل «تقابلاً ضدياً» معه، كما قد تمثل «سياقاً من التوازي».

٤ ـ ٥: وإذا كان الشاعر لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا أحس بالحاجة إلى «الرفض» من جانب، و «التأليد» من جانب آخر ـ رفض ما لا ينسجم ومعطيات رؤياه الشعرية، وتأكيد ما لهذه الرؤيا من قدرات أوسع. . فإن ما يقع في سياق «النظرية» يترافق وعمله الشعري ليبرز، عقلانياً، ضرورة مشروعه التجديدي، وقد يجد الشاعر أن «مقولاته النظرية» تنبثق من خلال حقيقتها الفعالة. وهي الحقيقة المعبرة عن ذلك الصراع الحاد بين «الرؤيا الجديدة» و«الواقع» الذي يجده الشاعر محدداً بدوائر من الأفكار والعوامل الثقافية التي يحتكم إليها عقل المجتمع، والتي لم تندمج بعد بالبنية الجديدة التي يحركها الشاعر المجدد ويتحرك من خلالها. لذلك نجد هذه الأفكار تهدف إلى تقريب حساسية المتلقي من الحساسية الشعرية الجديدة. فهو يضع ما يمتلك من «اصول نظرية» في خدمة «الممارسة الشعرية» أي أن الشاعر هنا يجعل من «المفاهيم النقدية» في اطار ما له من أفكار في الشعر، وعن الشعر تتخذ شكلاً من أشكال «الممارسة التأملية» في «انتاجة الذاتي». بمعنى أن (نمط الشعر = نمط التفكير) وهذا ما يدعونا إلى أن نصم عقل الشاعر، على هذا المستوى من التفكير والممارسة، بأنه «عقل استبدادي». فصيرورته الشعرية تتبنى هنا منطق السيطرة على القارىء. ومن هنا فإن التوازن الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه «توازن مغلق»: بين الانتاج والتلقي، وبين النص والتأويل. فهو يريد أن يجعل القارىء (والناقد أيضاً) جزءاً من «مشروعه الشعري».

٥ ـ ١: وعلى هذا، نرى أن أصول «الكتابة النقدية» الصادرة عن الشاعر كامنة في أصول عمله الشعري. أي أن الشاعر فيها يبني «نقده» على علل غائية. وبقدر ما يتم تقرير ما يقول «نظرياً»، بدلالة تجربته الشعرية بقدر ما يلم شتات هذا العالم الذي يبدو، في ظاهره، ثنائياً: أعني الشعر و«نقد» الشعر.

فالشاعر «كائن بذاته»، ولا يمكن أن يوصف خارج ذلك.

٦ ـ ١: وإذا ما أردنا استنتاجاً مما نريد تأكيده هنا، في سياق مثل هذه النظرة، نقول: ان عمل الشاعر على المستويين: الشعري، وفي اطار الشعر هو «عمل ترويضي». فهو كما يروض العالم لرؤياه يسعى بالمقابل، إلى ترويض قارئه لتقبل هذه «الرؤيا» والاندماج بعناصرها ـ وهو يضع ذلك في صيغة قد تبدو «نقدية» أو تأخذ نفسها ببعض معايير النقد. . ولكنها، في النهاية، تسعى إلى أن تقود العقل لمنطقها هي.

فإذا كنا نجد «الناقد المحترف» يخضع تجربة الشاعر لحكمه النقدي ـ وهو حكم ينطوي على «قيمة معيارية» ـ فإننا نجد الشاعر يفعل العكس تماماً: فهو يخضع «حكمه النقدي» لتجربته. ولذلك نجد النقد الجديد يعمل على الفصل بين «حكم القيمة» ـ الذي غالباً ما يتبناه الشاعر ـ و«التحليل» ـ الذي هو الأساس في عمل الناقد.

٧ ـ ١: ثم لماذا نلقي على الشاعر (أو يلقي الشاعر على نفسه) ما هو ليس من طبيعته، ونتبعه بصفة غيره؟ فالنقد عمل فكري، عقلي، والفكر، كما يقول ماركوز هو «خاصة ذات مفكرة». وهناك فرق جوهري بين العقلين: عقل الناقد، وعقل الشاعر. فعقل الناقد «عقل ديالكتيكي» (أو هكذا ينبغي أن يكون). أما عقل الشاعر فهو «عقل استبدادي» أو، في أبسط الاحتمالات: «عقل واحدي».

١ ـ ٢: لكن، من جانب آخر، نجد التساؤل مطروحاً علينا: ماذا نريد للنقد أن يكون ؟ هل نريده «نقدياً منهجياً» أم «ممنهجاً»؟ وكيف يكون لنا ذلك ونحن لا نزال ـ في حركة الشعر الجديد بالأخص، تجريبيين ـ وكذلك نحن في فنون أخرى كالرواية، والقصة القصيرة مثلاً؟

وهل يمكن ازاء هذا، أن نقول: اننا في «منهج تجريبي»، أو أن «المنهج التجريبي» هو ما يلزمنا في التعامل مع فنون ابداعية من خصائصها «التغير» و«التجريب» و«التعدد»، إن بالرؤيا أو بالتعبير؟

- ولنفترض الاقرار بهذا «المنهج التجريبي» فإننا سنواجه بمن يشير علينا أن نأخذ بما رآه كلود ليفي شتراوس من «علاقة الثابت بالمتغير» الثابت بالنسبة للدلالة والمضمون، والمتغير بالنسبة للدال أو الشكل.

- وإذا شئنا تحديد هذا «الثابت» فإننا نجد أنفسنا أمام ثابت غير مستقر - إذا صح التعبير - ان الثابت هو، في حالة شعرنا العربي، يتركز في «مكونات النص»، والتي تعتبرها الدراسات النقدية الحديثة، «عناصر ثابتة فيه». وفي مواجهة هذا «التحديد» نتساءل عن ماهية هذا «الثابت»:

- فهل هو «الأسطورة» بذاتها، أم «البديل الاسطوري» الذي وجدنا شعراء الحداثة يعمدون إلى أن يشكلوا منه بنية أساسية في قصائدهم (جيكور عند السياب، ومهيار الدمشقي لدى أدونيس، والحلاج عند صلاح عبد الصبور، والخيام، وعائشة عند البياتي).

لكن - وهنا وجه الاعتراض - هذا «البديل الاسطوري» - الذي غالباً ما كان في حالات الشعراء الذين ذكرنا - ليس أكثر من «قناع» لوجه الشاعر، الذي لم يلبث أن تغير، مستبدلاً وجهاً بوجه، فحتى هذه «البدائل الاسطورية» لم تكن ثابتة، ولا جرت تنميتها عند أي من هؤلاء الشعراء، فهم أنفسهم متغيرون في علاقتهم بهذا «البديل الاسطوري» الذي لم يكن أكثر من «قناع مرحلي»، ما لبث أن تغير، حيث استبدله الشاعر بسواه، مما هو أكثر ارتباطاً بالحالة المتغيرة للشاعر، وهذا هو عنصر اللاثبات في بنية أساسية في القصيدة الجديدة.

- أم أنها هذه «العلاقة بالماضي» التي ما تزال علاقة متذبذبة، لم تعرف حدودها، ولا أنتظمت في سياقات واضحة. فما هو موقف الشاعر الجديد من تراثه؟ ما علاقته بهذا التراث، وكيف ينظر إلى هذا التراث، بما انطوى عليه هذا التراث، وبما تفتح عنه من حركات، وتيارات حياتية وفكرية، وشخصيات كان لها «عملها» في حقل هذا التراث؟

إن هذه العلاقة ما تزال غير مساعدة على تحديد ما يمكن اعتباره «قيمة ثابتة»: فهل هي «العلاقة بالتاريخ»؟ أن هذه العلاقة ما تزال خاضعة لما هو سياسي، بالمعنى الايديولوجي. فالشاعر يقبل هذا التاريخ - أو جانباً منه - ويرفضه تبعاً لمنطق الايديولوجيا التي يتبناها. ولذلك فهي علاقة خاضعة لما هو خارجي، وليس لما هو ذاتي. كما أنها، أيضاً، علاقة مجردة من التوتر - الذي هو الأساس من كل عملية خلق.

٢ - ٢: هل نصل، في تساؤلاتنا هذه، إلى «اللغة»؟ وإذا كان لا بد لنا من أن نبلغ اللغة، باعتبارها تمثل «ثابتاً»، بل هي من أكثر «المكونات الثابتة» في تجربة الشعر العربي، فإننا نتساءل عن علاقة الشاعر الجديد بلغته: ما آفاقها؟ ما حدودها؟ وهل هناك شعراء مجددون فكروا باللغة، في شعرهم على مستوى من مستوياتها؟

إذا كان هناك تفكير - ولا أنكره - فإنه كان ضئيلاً، ومحدوداً - إذ لم يتواصل الشاعر معه، ولم يعمل على تنميته بما يجعل منه «مكوناً» من «مكونات النص» الذي يعمل عليه.

- هل أضيف إلى هذه «المكونات الثابتة»: الحاضر؟ وأي حاضر هذا المتعدد الوجوه، الرجراج، المتغير، المستلِب والمستلب؟ وأي أفق يفتح لنا على المستقبل، وبأية علاقة يرتبط بالماضي؟

٣ - ٢: فمن أين نصل إلى «النقد» الذي نطمح فيه، والذي نخرج بممارسات الشعراء من اطاره لننسبها إلى ما هو قريب من حدوده - إلى جانبه، وليس منه، بالمعنى الذي حددناه للنقد، والعمل النقدي؟

قد يكون من الصعب افتراض وجود «واقع نقدي» متكامل، أو متبلور في اتجاهات واضحة، وتيارات، ومدارس.. بل ليس هناك حتى ما يمكن أن يجتمع في واحد منها. فنحن ما نزال نتنازع على المفهومات.. وما تزال هذه المفهومات مختلطة علينا، أو متداخلة. ولنأخذ تجربتنا الشعرية الحاضرة مثلاً في نطاق ما تتخذ من تسميات:

- فهل شعرنا هذا، في نطاق هذه التجربة هو «شعر جديد»؟ - كما يلح البعض على هذه التسمية - أم هو «شعر

حديث» ـ كما تجري النسبة إلى «الحداثة»؟ أم هو «شعر معاصر» ـ بالمعنى الذي يرى فيه البعض تحقيقاً لمفهوم المعاصرة؟ أم هو «شعر حر» ـ حيث أجرى البعض التسمية، وناقضها بعض آخر ذاهباً إلى أن «الشعر الحر» مصطلح ينصرف إلى «معنى آخر» غير «المعنى المراد» من المشددين على هذه التسمية؟

ثم.. ما الحداثة؟ انها المفهوم الأكثر اضطراباً في «واقعنا النقدي» وهي ما تزال تكتسب ابعاداً جديدة، نغني مفهومها، ونوسع نطاق معناها كلما ازددنا اتصالاً بمصادرها المفهومية المتعددة.

٤ ـ ٢: إن السؤال الأخير الذي يلقي بكلماته في الختام هو: هل أراد الشعراء المجددون هؤلاء، وهم يكتبون هذه «المقاربات النقدية» إلى جانب ما كتبوا من شعر.. هل أرادوا «التأسيس» للحداثة النقدية ـ كما يريدونها ـ بعد أن أسسوا للحداثة الشعرية العربية؟ وهل أرادوا التأكيد على أن «الحداثة النقدية»، هذه التي يريدون، لا يمكن أن تنفصل عن «الحداثة الشعرية» التي يعملون في اطارها، مقدمين من شعرهم «نموذجاً» لها؟

إنهم، لو كانوا يقصدون إلى ذلك، فإن هدفهم الأول، وغايتهم يتمثلان في زعزعة التفكير التقليدي، وبالتالي زعزعة الاتجاهات التقليدية في النقد العربي. بنفس الوقت الذي تقدم فيه مقترحاً: مقترحاً لنظر مختلف، وفهم مختلف، في اطار حركة الحداثة، مفهوماً وعملاً.. مؤكدين: «أن حداثة النقد مرتبطة بحداثة الأدب».

هوامش واشارات:

(١) رينيه ويليك ـ مفاهيم نقدية ـ ترجمة محمد عصفور ـ سلسلة «عالم المعرفة» الكويت ١٩٨٧ ـ ص ٤١٥
(٢) رينيه ويليك ـ المصدر نفسه ـ ص ٧.
(٣) المصدر نفسه ـ ص: ٤٢٥، ٤٢٦
(٤) المصدر نفسه ـ ص ٤٠٨
(٥) انظر: المصدر نفسه ـ ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩.
(٦) جبرا ابراهيم جبرا ـ ينابيع الرؤيا ـ ط ١ ـ المؤسسة العربية ـ بيروت: ١٩٧٩، ص ٩٤ [ويذهب جبرا إلى القول في هذا السياق: «.. وربما كنت في بعض ما قلت، أو في الكثير منه أدافع عن طريقتي أنا في الشعر، لأنني كنت دائماً أريد أن أعبر عن نفسي في أساليب متعددة.. والمهم هو أن على الشاعر أن يكون مكتشفاً باستمرار»..] نفسه ص ١٢٧.
(٧) المصدر نفسه ـ ص ١٣١.
(٨) رينيه ويليك ـ المصدر نفسه ـ ص ١٠.
(٩) مفاهيم نقدية ـ ص ٤١٠.
(١٠) هربرت ماركوز: الانسان ذو البعد الواحد ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ ط ٣ ـ دار الآداب ـ بيروت: ١٩٨٨ ـ ص ٢١٢.
(١١) يمكن أن نعطي مثلاً هنا على المستوى الثاني، من مستويات القراءة هذه، بخالدة سعيد في قراءتها لأدونيس (انظر: البحث عن الجذور، وحركية الابداع) وكذلك يمكن أن نمثل لها بقراءة كمال أبو ذيب لأدونيس (أنظر جدلية الخفاء والتجلي..).
(١٢) الياس خوري ـ مجلة مواقف ـ العدد ٤١/٤٢: ١٩٨١ ـ ص ١٥.
(١٣) كمال أبو ديب ـ المصدر نفسه ـ ص ١٦.
(١٤) كمال أبو ديب ـ المصدر نفسه ـ ص ١٦.
(١٥) نفسه ـ ص ١٧.
(١٦) الياس خوري ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٦.
(١٧) كمال أبو ديب ـ المصدر نفسه ـ ص ١٨.
(١٨) خالدة سعيد ـ مواقف ـ ع ٤١/٤٢ ـ ص ٢١.
(١٩) خواطر حول تجربتي الشعرية ـ مجلة «الآداب» س ١٤ ـ ع ٣ اذار ١٩٦٦.
(٢٠) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ط ١ ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٥ ـ ص ٧.
(٢١) المصدر نفسه ـ ص: ١٢٩، ١٣٦.
(٢٢) المصدر نفسه ـ ص ٥٠..
(٢٣) المصدر نفسه ـ ص ٥٦، ٥٧..
(٢٤) المصدر نفسه ـ ص ٦٠.
(٢٥) المصدر نفسه ـ ص ١٠٩.
(٢٦) المصدر نفسه ـ ص ١٢٥.
(٢٧) ينابيع الرؤيا ـ ص ١٧١.
(٢٨) المصدر نفسه ـ ص: ١٦٩، ١٧٠.
(٢٩) جبرا ابراهيم جبرا ـ النار والجوهر ـ ط ١ ـ دار القدس ـ بيروت: ١٩٧٥ ـ ص ٥.
(٣٠) المصدر نفسه ـ ص ١٦٧.
(٣١) المصدر نفسه ـ ص ٨٩.
(٣٢) المصدر نفسه ـ ص ٨٩، ٩٠.
(٣٣) المصدر نفسه ـ ص ٨٧.
(٣٤) المصدر نفسه ـ ص ٧٨.. / ولا تفوتنا هنا الاشارة إلى ما في هذا التشبيه من اطلاق لطاقات «المخيلة الشعرية» في ما يتمثل به الحالة.
(٣٥) المصدر نفسه ـ ص ٧٩.
(٣٦) المصدر نفسه ـ ص ١٠٧.

(٣٧) جبرا ابراهيم جبرا ـ الحرية والطوفان.

(٣٨) يمكن أن نتلمس هذا واضحاً في المحاضرة التي ألقاها الخال العام ١٩٥٦، والتي تضمنها كتابه: «الحداثة في الشعر» ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ إلى جانب مقالات أخرى في هذا الكتاب تفصح عن منحاه هذا، وتكشف عن توجهاته فيه.

(٣٩) جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا ـ ص ١٣٠، ١٣١.

(٤٠) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ص ٦٣، ٦٤.

(٤١) أنظر: منير العكش: أسئلة الشعر ـ المؤسسة العربية ـ بيروت ـ ١٩٧٩ ـ ص ١٥٥.

(٤٢) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي الجديد ـ ط ١ بيروت ـ ١٩٧٩ ـ ص ١٥.

(٤٣) ما أراد في هذا النطاق، هو أن «فشل» مشروع يوسف الخال الشعري (بسقوط مجلة «شعر» وانفضاض الآخرين من حوله) كان قد دفعه إلى محاولة «ترويج» مثل هذه «الصيغة» التي جمعت بين «الطرافة» و«الغرابة» و«استفزاز الوجدان اللغوي».

(٤٤) الحداثة في الشعر ـ ص ٥١.

(٤٥) المصدر نفسه ـ ص ص ٥٢، ٥٣.

(٤٦) جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا ـ ص ١٢٨، ١٣٧، ١٣٨.

(٤٧) مفاهيم نقدية ـ ص ١٦٧.

(٤٨) الدكتور محمد النويهي ـ مجلة «الآداب» ـ ع ٣: ١٩٦٦ ـ ص ١٦.

(٤٩) اضع القصيدة هنا سابقة على الفكر (مع أن للفكر، بالمعنى الموقفي ـ العقيدي أولوية تسبق القصيدة. فهو عنصر تكويني فيها) لكي أشير إلى تأثيرها في عملية تحديد منحى الشاعر في ما يكتب عن الشعر.

(٥٠) كمال أبو ديب ـ مجلة مواقف ـ ع ٤١/٤٢: ١٩٨١ ـ ص ٣٧.

تغييب الذات أو «حداثة الغياب» في حركة نقد الشعر العربي المعاصر

مصطفى الكيلاني
(تونس)

الحضور المغيب؟

التغييب وأد أو محاولة وأد، فعل قصدي يراد به انكار الموجود أو الانخراط مع الغير في عمل يطمس ذلك الموجود الذي هو كثافة لها حضورها الشيئي ودفقها الحركي، وقد يكون الموجود دبيب حركة لتجمع لا يمكن أن يدرك بالعقل لأن الجسد المولد لتلك الحركة لم تشتد كثافته إلى حد التجلي. ولئن تضمن التغييب مثل الغياب معنى الاثبات المدمر لقوة الفعل فإن الاختلاف الدلالي بينهما يكمن في أن الثاني اثبات لعدم بقطع الشريان في بدء المعركة، أما التغييب فإنه مجال بحث يضع أطراف القضية في حوار مفتوح ويدفعنا بواقعية الحضور المغتصب إلى أن نطلق لأن المغيب في هذا السياق هو الشاعر والنص الشعري والناقد والنص النقدي والقارىء والخطاب معاً، وهي ذوات أجساد مغيَّبة في عديد النصوص النقدية العربية دون أن تكون غائبة، شبيهة بظلال تطفو على سطح النص النقدي من غير أن تتجمع نظاماً معرفياً. وفي غمرة هذا الواقع تشتد حاجتنا إلى نظرية نقدية ترصد حركة نقد الشعر وتتخطى مجاله إلى واقع التركيب المجتمعي والحضاري لتعود إليه بين الحين والآخر في شبكة علاقات اتصال وانفصال. فلا تفصل بذلك بين النقد الفني بمختلف تعريفات النقد العربي محاكاة لتدوروف[1] أو تكراراً لمدرسة فرنكفورت وتلخيصاً لأعمال أدرنو في الجماليّة على وجه الخصوص[2] بل هو الخلق من الداخل يستفيد من تجارب الغير ويُؤسِّس ما يبقى ويشعّ في حركة التاريخ. فكيف يمكن للحضور أن يغيّب دون غياب؟ وهل «الحداثة» العربية في مسار هذا القرن بريق شمس باهت يخفي مفازة في حجم الليل؟ أليس أثقل على النفس والعقل في زمن يستلزم الفعل من مصطلحات ـ فخاخ تشد الإنسان العربي إلى ما يشبه الاستفاقة ولا استفاقة؟ قد تعلل الغيبوبة الموروثة، اذن، بالساكن يتبدى وصفا، تجميعاً لمتنافرات، تلخيصاً يخرج فيه العقل عن مدار التكوين لينحبس في تجريب اتباعي يتأسس نموذجاً باهت الصورة ثم تختزل المراحل ويفقد التاريخ حضوره التاريخي وتبسط جدلية التناقض السالب والفاعل فيتراءى في ثنائيات مركبة توهم بجدلية الشمول. وإذا التسليم بما لا يمكن تحويله إلى سؤال مهلك للتكرار تشريع لموجود هالك منذ البدء فيتراءى بدائي التشكل جثث أفعال تراد ولا تنجز، أو يظل التشكل حبيس قاع الممكن ـ المستحيل يغالب «أنا ـ العشيرة» و«أنا الآخر». وبين العشيرة والغير يضيق مفهوم الذات ويتسع تماماً كجدلية الوجه والمرآة. فإذا كانت المرآة ـ والمقصود بها الطرف الآخر ـ تعرف بأنها الكاشفة عن الوجه فإنها وجه الغير لا يستكنه ما في الوجه الأول من صفات التفرد بل يقتصر على ما يبصر الظاهر وكأن الذي يطفو على السطح في بريق الانعكاس يماثل دبيب الحركة في فضاء غير مرئي. فبديهي أن لا يبصر الوجه ذاته كلما بدا له أن قوانين الرؤية وأدواتها خارجة عن مداره، وتستحيل الرؤية إذا لم تكن نابعة من الداخل. وقد يزداد الاشكال تعقداً حينما يستبد الآخر بفضاء الرؤية وتقبل مقارباته النظرية لنا على كونها حقائق مسلمة.

ولسنا بهذا البحث المختصر نريد الالمام بمجمل ما كتب في نقد الشعر العربي المعاصر لأن مشغلاً كهذا يستلزم بحوثاً مطولة، إلا أن الوقوف عند نماذج محددة من محاولات النقد الحداثي والبنيوي التحديثي قد تضعنا في صميم القضايا الراهنة وتفتح الباب على قراءات مستقبلية تنقد النقد العربي لتجذر مفاهيمه وتبلور تقنياته وأدواته.

إن ما يجمع الخطاب الحداثي في نقد الشعر العربي والخطاب البنيوي في حيز واحد ذلك الفصل بين النص والتاريخ إذ لا يرى الخطاب الأول أي وجوب للتمييز بين حداثة ذلك العصر ممثلة في النص الشعري القديم وحداثة هذا العصر.

وتنحصر القراءة النقدية لدى الخطاب الثاني في اجراءات تغيب الحاضر والماضي في نماذج وقياسات مسبقة يمكن تطبيقها على جميع النصوص بقطع النظر عن اختلاف سياقاتها. وإذا كان أدونيس يحارب «قصيدة ـ اللعبة أو قصيدة ـ الحلية» ـ وهو بذلك يسهم في تحديث الخطاب الشعري الجديد والنقدي معاً ـ فإنه يصر على رفض «الحادثة» بمرجع بودليري في الأساس[٣] وكأنه بذلك يغيب ذات القصيدة في مفاهيم اطلاقية، وتقبل الماهية الشعرية على كونها خروجاً مطلقاً عن مجال التعدد والتنوع. ان التعميم في نظر هايدجر[٤] هو الماهية العاجزة عن أن تكون ماهية (جوهراً فاعلاً) وعلى هذا الأساس ينزل اللغة في صميم الخلق الشعري، فهي تغييب للوجود إذا حادت عن وظيفتها الخلاقة، وهي بالشعر تنزع أداتيتها لتصبح ماهية تنطق بالعالم والتاريخ. ألا يجوز عند ذلك أن نعتبر الشعر ـ عكس ما ذهب إليه أدونيس ـ أكثر أنواع الفنون ارتباطاً بالزمان والمكان بلغة تفجر الطاقات الكامنة فيهما فتحتفل بالأشياء وتحولها إلى رموز وتنقل وعي الزمن من الرتابة إلى الشفافية المبدعة؟ وكيف يمكن للشعر أن يتجه نحو المستقبل[٥] في الوقت الذي يكون خافت الحضور في الزمان والمكان؟ وحينما يرفض أدونيس محاكاة الواقع الظاهر والإثبات التقليدي في القصيدة والنص النقدي معاً تظل أحكامه مجردة من الأسس المجتمعية، توظف جدلية الهدم والبناء بـماورائية الموقف المسبق. ويلوذ الناقد في كل الحالات بالفكرة المعممة كأن تصبح «الثقافة العربية» ذاتا مجردة توصف بالعالم المغلق[٦] الذي لا معنى فيه للزمان، وكأن التوحد في بناء هذه الثقافة خال من أي تناقض، لم تولده حركة تاريخ، وتبدو فاعليتها القديمة رهينة الصدفة لم تتحكم فيها قوانين الارادة وقوة الارادة المدفوعة بالوعي أي وعي الزمان والمكان. . . فكانت ريادتها للإنسانية قاطبة في العصر الوسيط ـ بهذا المفهوم العدمي ـ ريادة مزعومة، ينهد الوعي التاريخي عند ذلك في لا تاريخية تدعم موقفاً ايديولوجيا وإن دعا الباحث إلى محاربة الأدلجة، ويتضخم هذا الموقف في الحيز الفئوي الضيق كأن ينكر حضور الشعر قبل مجلة «شعر»[٧] وهو وان ألح على صفة الكليانية في الثقافة العربية وعلل قصورها المعرفي بهيمنة الدين والدولة تدعيماً لموقف يوسف الخال من اللغة العربية و«الجماعة» بمدلوليها الديني سابقاً والقومي حاضراً[٨] يدعو إلى حداثة شعارية هي الامتداد المقنع لاستشراق ماورائي بالقصد يهدف إلى نسف الذات الواحدة بتعلة أن أي مفهوم وحدوي هو بالضرورة اطلاقي يشرع سلطة الفكرة الواحدة، فتستيقظ العشيرة في أدونيس ـ وهو الذي حارب سلطتها ـ وتتحول فيه من تركيب مجتمعي إلى مخلفات مؤسسة ذهنية تتجمع في زمن محدد وبمراجع فكرية تنتقي من التراث ما يدعم مواقف مسبقة. . . وكأن الحداثة بهذه المقولات المعممة ثوابت تتجمع دون أن تؤسس حقلاً معرفياً لأنها كثافة فكرية تقر موجوداً ـ هو الوجه الآخر وتنغلق في كيان غيبي تدافع به عن سلطة «أنا ـ العشيرة» بأن تقضي على الفرد بسجن لا يفاضل بين سجانيه ومسجونيه في حيز فردانية تضع الجلاد في موقع الضحية إثباتاً لقوة أقوى تبتلع أي شحنة تسعى إلى التفرد الحقيقي وتأسيس الموجد الذي به يكون الوجود ذاتا حضارية فاعلة. وتشتد الغرابة حينما يؤول النص القرآني على كونه «نقلة من الشفوية إلى الكتابة» وهو الذي تنزل في بيئة اعتادت على الثقافة الشفوية، وكان تأثر الإنسان فيها بالقول الجديد سماعياً لما يتضمنه من ايقاع منغم ومجاز وترميز، وكذلك شعر أبي نواس الذي نزل في المرحلة الكتابية أو القرائية لا ينفلت من مدار القصيدة الشفوية وإن سار أشواطاً في تغيير بنية اللغة والصورة

والايقاع التركيبي والوظيفة الشعرية عامة، غير أن أدونيس ينطلق في قراءة القرآن والنص النواسي وشعر أبي تمام والمتصوفة بمفاهيم نصانية معاصرة، فيلتجىء إلى الظل يبحث فيه عن شيئية الحضور. وتبلغ المفاهيم الاطلاقية الحد الأقصى حينما يلخص «عصر النهضة» ويختصر في اتجاهين عامين: «أصولي» و«تجاوزي»[٩] ويغيم «الاتجاهان» خارج حدود المرحلة التاريخية إلى أن تصبح «الأصولية» بالخصوص مجالاً للتهجين شأن البداوة في الشعر، وتنحصر «شعرية الحداثة العربية» عند قراءة التراث في فضاء «مديني حضري». وعند ذلك تصبح جغرافية الحداثة انفصالاً وهمياً بين فضاءين متعاكسين ضمن مجتمع لا يستمد صورته من التاريخ وليس بناء حركياً وإنما هو امتداد لـ «أنا» أدونيس. إلا أن الباحث في الاتجاه الآخر يقوض المهترىء ويسعى إلى تأسيس «الفن الخطر»[١٠] الذي ينتهك المحرم ويرفض القمع ويدعم تجربة شعرية جديدة تتبع سبيل «الثورة اللغوية»[١١].

و«تهدم النموذج»[١٢] وتنقل القصيدة من شكل تعبيري إلى «شكل من أشكال الوجود»[١٣] وتهلك الوزن بالايقاع وتلتزم بقضايا الإنسان.

تلك هي مغامرة أدونيس تهدف إلى تخليص القصيدة العربية من صفتها الأداتية والخروج بها من حيز التلاعب اللفظي إلى الخلق باللغة، غير أن هذه الأهداف لا تتجمع في «نظرية نقدية» قادرة على توليد نهج محدد في نقد الشعر بل هي أحكام معممة تسقط على النصوص فيستبد التأويل بالأجساد الذوات في ارتباطها بالبيئات التي أنشأتها. وتسهم المراجع الفكرية ذات التوجه الاثباتي مع غياب تواجد عملي أو محدوديته في تضخيم المطلق والمعمم[١٤].

فتبدو سلسلة الذوات المشدودة إلى النص الشعري والنص النقدي رهينة ثنائية «أنا ـ العشيرة» و«أنا الغير» لا تنفتح عميقاً على الوجه الآخر الذي أعدم في مسار التطور التاريخي «أنا العشيرة» وأسس «أنا ـ الإنسان»، «أنا» القوة الفعالة بعد أن كشف عن فراغات العقل الخالص وقاوم بالفعل أنطلوجيا الماهية المغيبة، ولا تحذر منه في الآن اتقاء الاندماج في تيار قمعه الجذاب. وتشتد الفاجعة بالوثوق في تلقي التراث أو نسف حضوره فينا كما تحتد مأساة الغياب عند تجزيء معرفة الغير أو اسكان تركيباتها الجدلية في نماذج وملخصات تتقبلها دون نقد. وقد يكون احياء التراث النقدي في ضوء القراءات الجديدة مفازة أخرى تدعم وثوقية الفكر وتغيب التاريخ وتقضي على النص الشعري بغربة الرجوع إلى واقع آخر كان في ماضي الوجود بنية فاعلة ثم انتقل إلى وضع الوثيقة تدرس في سكونها ولا تستمد حضورها الفاعل من النص الشعري الجديد. وهكذا تظل قراءة التراث النقدي عند جل النزعات الحداثية رهينة الانتقاء والتجميع، تشرع في الأساس فكر الغير عبر ما تقوله، فيتقلص الموجود الفاعل في غمرة المفقود المتسع وينضم الوثوق القديم الذي ألفناه في المنتصف الأول من هذا القرن إلى وثوق جديد ينقد الظواهر السائدة ولا ينفذ إلى قيعان الذات، يدعي الانفصال عن السائد لتبديد كثافة الركود ويعجز عن الانخراط في حركة التاريخ والمجتمع. فإذا الوصفية «الحداثية» الرافضة بجنون اللحظة العصبية تؤسس ايديولوجيا الفردانية لا غير وتكرس مفاهيم غيبية جديدة. ولكن المطلق في هذه المرة يتحول من أصولية توفق بين الثقافتين العربية والغربية إلى اقصاء خفي لروح الذات وتبريز للحضور الغربي دون اهمال «للتراث ـ الواجهة» كي يسلم الحداثيون الجدد من تهمة التنكر للذات.

ويجوز القول: ان الاستشراق الذي هو أهم قاعدة خلفية لعديد مباحثنا الأدبية وغيرها ـ وإن أفاد الثقافة العربية بمناهج متنوعة وثرية ودفعنا إلى أن ندرس تراثنا الفكري بعيداً عن الشعور بالدون وفتح المجال لدراسات أكاديمية مختلفة ـ قضى علينا في الاتجاه المعاكس بالتبعية للمركز الذي ينتمي إليه. فكان ـ ولا يزال ـ أهم مرجع للحداثيين العرب على امتداد هذا القرن، لا يدفع إلى بناء الذات، يعدم في الظاهر ويثبت في الأساس، يوفق بين ليبرالية فوقية وثورية فاقدة للجذور المادية، يشهر «بالسلفية» و«الأصولية» بلغة تنبذ الشعار لتشريع سلفية الشمال وأصوله. وإذا كانت المساعي التحديثية الأولى في المنتصف الأول من هذا القرن تجسم

أشكالاً بينة من الأتباع تحيلنا على أعمال أساتذة غربيين أثروا بدرجات متفاوتة فيها فإن الأعمال التحديثية الجديدة لا تنص على مراجعها في كل المواطن كأن تذوب بعض المواقف ضمن خطابها النقدي بتغيير الصور واجتثاث الأفكار من سياقها ودمج الحاضر في زمن مطلق إلى حد استحالة تفكيك الخطاب أحياناً لنقده من الداخل والوقوف عند مجمل أبعاده. وقد تكتمل هذه الصورة عند قراءة النصوص النقدية ذات التوجه البنيوي.

البنيوية العربية وجه آخر للوثوق:

عندما افتتحت النزعات البنيوية العربية عهد النص لم تجد سبيلاً أمام غياب الجسد الفاعل إلا أن تركز روح النص الآخر في ظل نص انفصل عن مبدعه وتقبله مدار القراءة المحملة بتأويلات مسبقة، فاضمحل وجود النص الشعري العربي في تضخيم اجرائي ينزع من القراءة أسسها المعرفية ويقذف بها في متاهة التجريب الأكاديمي تقليداً لمؤسسات جامعية غربية تنأى في عدة مناسبات عن ساحة الخلق وتناصب العداء للجديد المبدع وإذا كان تحديث أدونيس يضع التنظير في مركز الصدارة، يعمم به الخطاب النقدي إلى حد إسكانه في فضاء يستبد بالرؤية المتقبلة فيغيم الفكر ولا يفتح التنظير سبيل الفعل المؤسس فإن التحديث البنيوي يخرج عن مدار الكل إلى الجزء تشبثاً بالنص ـ التركيب، وتنزلق القراءة عند ذلك في تجريب لا يضبط له مراحل ولا يتجه صوب غاية ما ولكنه التعامل المباشر تستقطب العفوية الاطلاقية مختلف مناهجه وأدواته[١٥].

أنها القراءة التي تغير ـ في تعريف كمال أبو ديب ـ «الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر» ولا تغير اللغة والمجتمع والشعر، وهي الاجراء الذي يرفض أن يكون فلسفة اجراء تنزع إلى أن تؤسس دون أن تتأسس، ومع ذلك التصريح المتكرر في كتابات البنيويين عامة تتأسس في الواقع نماذج ولا تؤسس واقعاً أدبياً فتعدم ذاتها علانية، ذلك ما حفز مؤسسيها إلى تجاوزها بما «بعد ـ البنيوية». وقد ازداد حيرة قارىء النص النقدي البنيوي في الأدب العربي خلال السبعينات والثمانينات من هذا القرن عندما يجمع كمال أبو ديب في حيز ذهني واحد بنيوية النشأة وبنيوية التصدع وما بعد البنيوية، يزاوج بين الأفكار خارج مسار تطورها ولا يضع الحدود المفهومية والاجرائية بين تنقلاتها الكبرى. ولا ينزل الناقد اختياره للبنيوية ضمن تصور اختلافي يتقبل لينقد ويتجاوز ما يراه وثوقياً[١٦]. وعند تحسسه لمكامن الارتداد في الفكر العربي بعد مائة عام من «التخبط والتماس والبحث والانتكاس» ينتهي إلى أن هذا الفكر «ترقيعي» أو توفيقي في أفضل الحالات[١٧] غير أنه شأن أغلب الدارسين من ذوي النزعات البنيوية والتحديثية الأخرى يوفق بين مقولات نقدية معاصرة وأخرى قديمة تستند بالخصوص إلى عبد القاهر الجرجاني[١٨].

«الحداثة غير المنتجة لحضارة»؟

ويصبح من الثابت المتكرر منذ المساعي التحديثية الأولى إلى الثمانينات ـ في حركة مد وجزر ـ المزاوجة بين الماضي والحاضر، والتوفيق بين الذات والغير، وتتنوع أشكال التكرار ومراجعه على امتداد هذا القرن إذ لا تكفي نية القطع مع السائد وارادة الفعل بل تستدعي ارادة الفعل قوة ارادة الفعل تنمو عند انفتاح الفرد على براكسيس جماعي يتوزع في مختلف بنى التركيب المجتمعي وتسهم كل الشحنات الفردية في دفعه. وعند ذلك تكون فلسفة الاختلاف العربية التي نظر لها مطاع صفدي ـ دعماً لاتجاه صاعد ـ ثغرة تفتح في كثافة الوثوق الموروث.

ويتضح لنا في بدء المعركة الجديدة لتحقيق الحداثة الفاعلة أن الثقافة العربية بمختلف تفريعاتها الميدانية لا تحتاج إلى نظرية معرفية جاهزة بل إلى تأسيس نظرية نقدية هي النهج المفضي إلى معرفة فعالة أي براكسيس معرفي يسقط كل الأصنام الموروثة ويرفض اثبات السلع المعرفية الوافدة علينا من الشمال[١٩].

ويلتقي تيارا الدفع والجذب في نقد الشعر العربي المعاصر وفي شتى الحقول المعرفية ضمن واقع مشترك هو «الحداثة غير المنتجة لحضارة» ـ في قراءة برهان غليون[٢٠]. وإذا «تأكيد الذات» في غياب البراكسيس نفي سطحي للآخر واثبات «لذاتية شكلية»، فتنحصر فاجعة الثقافة العربية المعاصرة ونقد الشعر فيها والنقد الأدبي

والفني عامة في معبر ضيق بين «ذاتية تراثية» تحول التراث إلى قيمة مطلقة لا يقدر بها على التفاعل المباشر مع «الحضارة القائمة» و «حداثية» تعلن بخطابها المعمم «بؤسها واخفاقها في تحقيق المدنية»[٢١]. وقد تزداد قضية الحداثة العربية تشعباً عندما يضاف إلى غياب البراكسيس المعرفي الانفتاح المرجعي على نهج الحداثوية الغربية التي هي انحراف الحداثة[٢٢]. وكأن الحداثوية العربية حملت إليها «البروز والتنافس والشعار والضوء الساطع» المتعارفة في حداثوية الغرب، إلا أنها لم تغرق في «الارهاب الفكري والثقافي»[٢٣] أو لعلها تضمنت في قاع الخطاب ملامح بدائية لهذا الارهاب. ولكن البارز للعيان أنها الامتداد في تكريس مفهوم التجاوز الذي هو النقض اللامشروط منذ البدء لما هو سابق، أي تجاوز من غير تجاوز، إيهام بالحركة، ضرب من «التألق الخالص» علله هنري لوفيفر - في تحليل حداثوية الغَرب - «بالنفاجة (سنوبية)»[٢٤].

في مشكليات القصيدة والنص الشعري.

ولئن اتسم نص نقد الشعر العربي في أغلب الأحيان بالوثوق شأن الخطاب الثقافي العربي عموماً فإن النص الشعري في نص النقد وفي حدود ذاته معاً وجود آخر لم تتبلور مشكليته بالقدر الكافي في هذا المبحث. لقد توصل أدونيس إلى استنتاج مهم مفاده أن «النقد العربي الحديث» لا يوازي «التجربة الشعرية الحديثة» لانحباسه في المعيارية[٢٥] وقد كان عند فجر عصر النهضة متقدماً على شعر اكتفى بإعادة «عمودية الشعر»، ولكن الباحث لا يثير قضايا ارتباط النص الشعري المعاصر بحركة الواقع لأن تغييب «الزمان والمكان في تجاوز حدود التمثيل أو التجسيم - بالمعنى الاطلاقي هنا - صفة للتفرد والتأسيس الشعري.

ولا تغامر النزعات البنيوية أيضاً بالرغم من التزامها بالنص في الكشف عن هوية النص الشعري الجديد بل تتعامل معه على كونه معطى قابلاً للاجراء شأن كل النصوص بقطع النظر عن طبائع الآداب التي تنتمي إليها، وعند ذلك يغيب النص - المرجع في نموذج مسبق يستقطب كل النصوص. وفي تردد الاستعمال بين «القصيدة الحديثة» أو «قصيدة الحداثة» والنص الشعري تتداخل مفاهيم القراءة ولا يظهر الاختلاف بين الوجهين. أن القصيدة تتضمن معنى التكرار، أما النص فهو القطع من القصيدة أي الاختلاف الذي يستلزم تقويضاً كاملاً للمرتد وإزالة لكل العوامل الدافعة إلى التردد وفرط الحذر خوفاً من آت مجهول وتحسباً لأخطار ممكنة. غير أن النص الذي قطع أشواطاً في نسف كيان القصيدة بالتحول من مجال الذاكرة إلى النسيان المبدع لم ينفلت كلياً - ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين - من تأثيرات المترسب في لغة تتكثف في الماضي وتلامس الحاضر دون أن تستجلي خفاياه، وكأن «لغة الغياب» التي ذكرها كمال أبو ديب وأقام عليها أحد مقالاته المخصصة «القصيدة الحداثة»[٢٦] خروج من هذا العصر إلى عصر سيأتي يختصر الحاضر بما يكثف الرؤيا المعلقة في غياب الروافد الشيئية. وبهذا الفراغ المحتم يؤسس النص جديداً مغامراً يقتحم المجهول بعد أن تهدم بناء القصيدة الجاهز وانتقل الايقاع من الظاهر الحسي إلى التناعم الداخلي وتحولت الصورة من البهرج المكشوف إلى الجزء المشحون بقوى النفس والمشدود إلى الجسد الكلي، إلا أنه لا يؤسس لغة العصر الشعرية لأن اللغة والوجود لا يمران عبر الموجد الفاعل فتبحث اللغة الشعرية عن معوض يكون بالاغراق في ذاتية الرؤيا أو الانزياح المنطقي الذي يحول النص إلى ما يشبه الأحجية. وإذا لغة الغياب - عكس ما ارتآه أبو ديب - هروب من واقع لا يتجمع في وعي الكتابة ولا وعيها قوة فاعلة، وقناع صفيق يحجب أدق الأشياء والمتصورات في المحيط الشيئي والقيمي. وينتج عن التعايش الراهن بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة والنص الشعري أو ما سمي «بقصيدة النثر» تداخل بين الوسائل التعبيرية، إذ تبدو القصيدة العمودية أقل حضوراً في مجال النشر وهي مع ذلك الأقوى تأثيراً عند عامة القراء لاستقرارها في مؤسسة شعرية متعارفة وما لها من تراث قديم يرفدها وطابع شفوي يجعل تقبلها سهلاً في حين تستلزم النصوص الجديدة مفاهيم قرائية جديدة لم تتبلور بعد في نهج عام يجمع في الآن بين شتى القراءات ويتفرع إلى ما لا نهاية.

فبديهي أن تؤثر هذه القصيدة في المستجد أكثر من أن تتأثر به، تدفعه، أحياناً إلى التكرار اللفظي وتقضي عليه

بسجن الغرض المسبق ليتعرى أداة أو يظل شريد زمن معطل يتردد وعيه بين اختيارين متناقضين. وتزول الحدود أحياناً ضمن فضاء التعايش بين الذوات الثلاث لتنفتح على بعضها البعض وظيفياً فلا تفاجئنا بعض القصائد الحرة عند المقاومة أو الافصاح عن هموم الـذات، بلغة الخطاب اليومي في عديد وحداتها تجرد المحسوس في معمم شعاري وتنزع من حضورها في هذا العصر قداسة الاتصال الجدلي بالحياة. ان «لغة الغياب» التي ذكرها كمال أبو ديب على كونها ظاهرة إبداعية ـ وفي سياق محدد هو خلق الصورة الشعرية ـ هي اعدام لحضور النص الفاعل ومبدعه معاً بالمفهوم القرائي الداعي إلى تحرير النص من مؤسسه. وقد تكون النتيجة واحدة عند قراءة القصيدة العمودية والنص الشعري الجديد، ذلك أن الوضوح المفتعل في الأولى والغموض المقصود في الثاني يؤديان معاً إلى طمس الجسد من حيث هو ايقاع حركي، فتغيم ذوات الشاعر والمتلقي والنص و «نحن» الوجود الحضاري في لغة لا تنطق العصر بما فيه. ويختفي الحد عند قراءة مجمل التجربة الشعرية المعاصرة بين القصيدة التي هي مجال المعلن المباشر والحضور المكثف في الظاهر المفضي إلى الغياب والنص الذي يبدو اختلافاً لا مشروطاً مع القصيدة، نزوعاً إلى وجود بديل. إلا أن تماسك الجسد المحنط في عديد الأجزاء قد يتضح عند التشكل أقل تشويهاً في الواقع الراهن من آلاف النصوص الأجنة العاجزة عن خلق شعراء.

«المستحيل ـ الممكن»

أليس التغييب ـ إذن صفة مشتركة بين النص الشعري والنص النقدي يتبدى بوضعيات مختلفة؟

وهل تعني النصوص العاجزة عن خلق شعراء أننا بدأنا نقترب من عصر انطفاء الشاعر تمهيداً لنهاية الشعر أم أنه الانتقال العنيف من التكرار إلى شعرية المغامرة والموت الفاعل؟

وفي الامكان الثاني يتدعم نهج النظرية النقدية إذ الشعري العربي بتوتراته الراهنة شفافية معرفية تتجمع في الظل بعيداً عن صخب المعلن، فيتعسر فهمها ويصبح «الممكن ـ المستحيل» انطلاقة خفية لعصر لم يتأسس بعد أن يتراءى النهضوي في شفافية الإدراك الشعري المحمل بالرمز مشروعاً أو ما يشبه المشروع، يرفض السائد ولا يقوضه من الجذور ويتوق إلى جديد هو الممكن الذي يتخمر من غير أن يتحقق. وقد يكون من الغلو القول ان الشعري العربي وليد المباشر فحسب، بدأ من فراغ، وإنما هو في الواقع عميق الجذور التأريخية يتدعم بأسس جمالية منها ما يعود إلى نظرية معرفية قديمة ـ هي جوهر الفكر العربي ـ من الخطأ حصر تعريفها في التوفيق العاجز بين الضدين. ولكنها القدرة العجيبة في زمانها على تحويل المادي إلى متصور عام والمتصور إلى محسوس فاعل، أي التكامل الذي يعود بالفكر الإنساني إلى توحده الأول بسمات إيمانية تقر وجود الخالق.

وعند ذلك تعلل محافظة الشاعر المعاصر على اللغة في تشكلاتها الموروثة وخفوت حضورها الشيئي بعدم التفريط في هذا المعرفي. غير أن الواقع الإنساني القديم الذي حتم ميلاد الفكر الشمولي العربي انزاح في غمرة التاريخ المعاصر من الله إلى العقل ثم حول العقل من الماهية المطلقة إلى ماهية لا تنفي التعدد بل تستمد منه الصفات والقوة الفاعلة. فلم يعد الشعري في الثقافة الإنسانية بهذا المفهوم الجديد وليد المطلق المتكرر بل هو «اللحظة الهاربة» يتصيدها الشاعر ليحولها باللغة إلى ذات عميقة تخترق مجال النص وتسمه بالعجيب الرمزي الذي به يستقبل جسداً لا يكرر غيره ولا يتكرر. وكأن الشعري، وهو يتأسس معرفياً وجمالياً في قاع «المستحيل ـ الممكن» الراهن، ممزق بين شمولية الفكر الهالك وشمولية فكر هذا العصر الذي يتأسس بالفعل في عالم الغير. وتحتد آلام المخاض عندما ترث الدولة سلطة العشيرة لتمارس بها على الفرد نفوذها المدمر فتصبح اللغة مجال صراع حاد بين المحظور والمباح، بين الحاضر والمغيب، بين هلاك مثبت وموت يعدم ليبعث جديداً.

حتما ينطلق مشروع النظرية النقدية العربية من هذا «الممكن ـ المستحيـل» أو «المستحيل ـ الممكن» مجسماً في «نقد النقد» «الذي يعيد قراءة الدراسات النقدية الحداثية» والتحديثية وغيرها ويقف عند النصوص الشعرية

المعاصرة ليبحث في قيعانها عن مختلف معاني الحضور والغياب سعياً إلى بلورة خطاب نهضوي متكامل يدعم فلسفة الاختلاف بأهداف محددة. وليس «للخلف» العربي - في قراءة مطاع صفدي - إلا أن يؤسس وجوده الراهن دون تغييب للسلف لأن الطرح المتقادم لسلف مصنم أو مغيب بالقصد وخلف منفصل عن سابقه أو امتداد ظلي له لم يعد مقنعاً أو قادراً على حسم تعاقب الأزمنة وتداخلها[٣٧].

فتلتقي جدلية «الخلف - السلف» عند استكناه الذات بمفاهيم نقدية مع جدلية الذات بخلفها وسلفها في اتصالها بذات الآخر بما لها أيضاً من خلف وسلف. ان القطيعة في العقل العربي الراهن بين التراث والحضارة تفصح دون شك عن غياب مشروع النهضة وامكانيتها[٢٨] إلا أن «المستحيل - الممكن» عند انبثاق الفعل النقدي وتواصله امكان حقيقي لميلاد نظرية مستقبلية تقدر بالفعل على أن تقطع مع التوفيق والتجميع والاسقاط المنهجي والاتباع الأكاديمي، وتفتح الحقول المعرفية على بعضها البعض. وبهذا المفهوم الشمولي تصبح قضايا النص الشعري ونص النقد الشعري جزءاً من المحنة الكبرى. ولكن المحنة صفة وحال. وإذا الموصوف تردد في الظاهر بين سلفية وتبعية، بين ماض وحاضر سالبين. أما المسلوب فهو كيان جردناه بالقصد فكان عقلاً، صفة أخرى تتسم هذه المرة بالاجمال في حين يظل الحال أو المتحول العميق شريداً في السراديب المظلمة لا نتوصل إليه لعجز ارتضيناه خوفاً من زعزعة المثبت والمغامرة في عالم مجهول[٢٩]، ويظل عقل العقل أو المتخيل المفقود مبعداً من دائرة الفكر الراهن يعن بين الحين والآخر وميضاً خاطفاً سرعان ما يغيب. وقد يكون النص الشعري العربي صدى خافتاً «للمستحيل - الممكن» الذي هو مفقود شامل يتجزأ خياله العميق شعوراً حاداً بالضياع، بالكينونة المهزوزة، بالزمن الخافت، بشتات الذاكرة، بالخوف من الآتي المجهول... وليس للنقد آنذاك في وظيفته الأساسية إلا أو يتعقب تلك الآثار. ان المستحيل - الممكن أن المفقود الشامل متخيل واقعي لا يصير واقعاً، يسير إلى النقلة أحياناً ويرتد أخرى، استحالة قد تظل استحالة أو تتحول إلى إمكان يكتنف عديد الأزمنة والأماكن والمراجع الثقافية وملامح الانتماء إلى ذات حضارية دون أن يكون حبيس قراءة مدرسية.

أليس التفكير في هذا الامكان بداية انفتاح على العقل الآخر، المتخيل المفقود، النقدي العربي الفاعل الذي لم يتأسس بعد؟

الهوامش والمراجع

(١) نزيفتان تودوروف - «النقد النقد» - ترجمة د. سامي سويدان، وزارة الثقافة والاعلام - العراق. ويعد هذا الكتاب وقوفاً لتودوروف عند حدود ذاته في الأساس لمراجعة نهجه الفكري، فهو نقد ذاتي في مستوى أول يمكن الاستفادة منه دون أن يكون مرجعاً أول لتأسيس نظرية نقدية عربية معاصرة.

(٢) Theodor - W. Adorno
«Autour de la théorie esthétique» Klincksiecb 1976, et «Théorie esthétique» — Klincksieck 1982-.

(٣) أدونيس - «زمن الشعر» - دار العودة - بيروت ط ٣: ١٩٨٣ (ط ١: ١٩٧٢) ص: ١٠ - «أن الشعر هو أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة. ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها. كما يفكر بعضهم. فجوهر الشعر، كما يقول بودلير هو: «السير دائماً ضد الحادثة...».

(٤) Martin Heideggen «Approche de Hölderlin - Classiques de la philosophie» - n - r - f - gallimard 1962, 1973

(٥) «زمن الشعر» - ص: ١٠.

(٦) ورد ما يلي في مقال لأدونيس بعنوان «الشعر العربي ومشكلة التجديد» قدم في مؤتمر «الأدب العربي المعاصر» المنعقد بين ١٦ و ٢١ أكتوبر ١٩٦١ تحت اشراف معهد الشرق الايطالي ومجلة «تمبو بريزنتي» الايطالية والمنظمة العالمية لحرية الثقافة ونشر المقال في مجلة «الفكر» التونسية (السنة ٧ - عدد ٦ - مارس ١٩٦٢): «الثقافة العربية، والحالة هذه، عالم مغلق لا معنى فيه للزمان. فالعربي من الناحية الحياتية يتطور وفق حركة لا نهائية لها في حين أنه مرتبط، من الناحية الثقافية بقيم ثابتة يعتبرها صالحة لكل زمان ومكان. وفي هذا تناقض فاجع يعيشه كل منا...».

(٧) «زمن الشعر» ص: ٢٥٨.
يقول: «كان الشعر السائد قبل مجلة «شعر» تقميشاً: يؤالف ما بين عناصر موروثة بنوع من الصياغة أو يؤالف بين هذه وعناصر مكتسبة (غربية على الأكثر) بنوع من الصياغة. لهذا كان أسير «النظام» و «المفهومية» وبقي رهين ارتداد أو حنين ماضوي، بعيداً عن فهم اللحظة الابداعية التي تفجرها القوى الطالعة، قوى المستقبل. وفي المناخ الذي أوجدته حركة هذه المجلة، أخذت الكتابة الشعرية تؤسس للحداثة...».

(٨) ورد في مقال ليوسف الخال أسهم به أيضاً في مؤتمر «الأدب العربي المعاصر» المنعقد في روما خلال أكتوبر ١٩٦١ ـ مجلة «الفكر» ـ ديسمبر ١٩٦١.
«وها نحن اليوم، في طورنا القومي نستبدل فكرة الجماعة الدينية بفكرة القومية الأكثر انسجاماً مع طموحنا ومع مفاهيم العصر الذي نعيش فيه. فهل يأتي يوم نزهد فيه بعشقنا الأفكار الكبيرة، فندرك أن المجتمع الثابت الخلاق قد يكون المجتمع الذي ينبت طبيعياً في بيئة ما لا الذي تفرضه الفكرة على تلك البيئة...».

(٩) أدونيس ـ «الشعرية العربية» ـ دار الآداب ـ ١٩٨٤/ ص: ٨٢
«أصولي يرى في الدين وعلوم اللغة العربية قاعدته الأولى، وتجاوزي يرى العكس في العلمانية الأوروبية قاعدته الأولى...».

(١٠) «زمن الشعر» ـ ص٣٠٨.

(١١) المرجع السابق ـ ص: ١٣١.

(١٢) المرجع السابق ـ ص: ١٤٢.

(١٣) المرجع السابق ـ ص: ١٤٨.

(١٤) نشير إلى «الثابت والمتحول» لأدونيس، وهو عمل ضخم طموح يسعى الباحث فيه إلى قراءة التراث الأدبي والفكري من الجاهلية إلى القرن العشرين. فبديهي أن يتسم هذا العمل في عديد المواطن بالتعميم والاثبات لاتساع مجال البحث والاضطلاع الفردي بمهمة انجازه.

(١٥) يذهب كمال أبو ديب في «جدلية الخفاء والتجلي» (دار العلم للملايين ـ ط ١: ١٩٧٩) إلى أن البنيوية ليست فلسفة ولكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود.
ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه...» (المقدمة ـ ص: ٧).

(١٦) المرجع السابق ـ ورد في الصفحتين: ٧ و٨: «ومع البنيوية ومفاهيم التزامن والثنائيات الضدية والاصرار على أن العلاقات بين العلامات، لا العلامات نفسها، هي التي تعني، أصبح محالاً أن نعاين الوجود (الإنسان والثقافة والطبيعة) كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية».

(١٧) المرجع السابق ـ ص ٨.

(١٨) يذكر في كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» (ضمن الفصل الأول: «في الصورة الشعرية»). Mand Bodkin, Caroline Spurgeon وعبدالقاهر الجرجاني في سياق واحد.

(١٩) يحرص مطاع صفدي على تحرير مفهوم البروليطاريا من الوثوق الأرتدوكسي في مقال نشر بالمجلة التونسية للدراسات الفلسفية ـ عدد ٥ ـ مارس ١٩٨٦:
«... مما جعل تراكم الخيبات التنظيرية والممارسات الاجتماعية والسياسية يحفز قوى المناعة الكامنة والهاجعة في أقبية البروليطاريا الغيبية لتستعيد نشاطها وتنظم فعاليتها وتنتزع زمام المبادرات. في حين تتهاوى انجازات النخب في فراغ من الوعي وضياع الممارسة المجدية. وكأن ما سمي عصر النهضة لم يكن في الحقيقة إلا عصر التكرار واستعارة بدائل عن نهضة لم يحن زمانها بعد...».

(٢٠) د. برهان غليون «اغتيال العقل» ـ دار التنوير للطباعة والنشر ط: ١: ١٩٨٥.
يقول: «ان الحداثة غير المنتجة لحضارة تفاقم من الشعور بالخواء والهامشية أكثر مما تعمق الشعور بالمشاركة الايجابية والفاعلية..» (ص ٣٠٥).

(٢١) المرجع السابق ـ ص: ٣٠٦.

(٢٢) يمكن الرجوع إلى هنري لوفافر في «ما الحداثة؟» ترجمة: كاظم جهاد دار ابن رشد للطباعة والنشر ـ ١٩٨٣ ـ ويرى لوفافر أن ماركس هو أبو الحداثة الغربية إذ دعا إلى وجوب استعادة الإنسان للطبيعة بعد أن مسخها بالتجريد، أما حداثوية بودلير فإنها تدعو إلى الخروج من نظام الحاجات للدخول في «نظام البذخ واللذاذات» فكان الطرح البودليري نقيض البراكسيس الثوري، يحتقر الطبيعة ويمجد الحضارة. وقد عرف هنري لوفافر الحداثوية بأنها: «تقوم على نوع من الإثارة والتضخيم الذاتيين وعلى اسقاط المرء انعكاسات متوالية عنه لتغمر ضبابيات الأفق وسحابات الممكن...» (ص: ٣٦).

(٢٣) المرجع السابق ـ ص: ٤١ ـ ص: ٤٢.

(٢٤) المرجع السابق ـ ص: ٤٢.
«والكل يساهم بهذا في إنشاء نفاجة (سنوبية) ناشطة للحداثوية، وما يهم الكل هو أن يتربعوا دائماً عند النقطة المتقدمة، ليست النقطة المتقدمة للنضال أو الخلق، وإنما النقطة المتقدمة للمشهد...».

(٢٥) أدونيس ـ «الثابت والمتحول» (٣: خدمة الحداثة) ـ دار العودة بيروت ـ ط ٤: ١٩٨٣ ـ ص: ٢٧٢.

(٢٦) كمال أبو ديب ـ مقال «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» مجلة «الفكر الديموقراطي» ـ عدد ٣ ـ صيف ١٩٨٨.
يعرف أبو ديب «لغة الغياب» بأنها «لغة تمس المرئي عن بعد بلمسات رقيقة موارية، وتغيبه بطرق مختلفة، بحيث يبدو أقرب إلى مرئي يكفنه الظل أو الضباب الناعم...».

(٢٧) مطاع صفدي ـ مقال «السلف الخلق» ـ مجلة «الفكر العربي المعاصر» عدد ٤٧.
«الخلف هو الماضي وشيء آخر كذلك. كذلك السلف يصير الحاضر وأشياء أخرى كذلك، ذلك أن السلف كما اتضح لنا مآله إلى الخلف وليس العكس. ولذلك فهو أكثر من ذكرى تسكن الماضي...».

(٢٨) «اغتيال العقل» ـ ص: ٣٠٧.
«بقدر ما تنفي الحداثة والذاتية وتعتقد أن التقدم لا يتم إلا بالقضاء على التراث تبين النهضة أن الحضارة لا يمكن أن تكتسب وتستوعب إلا بتأكيد الذاتية».

(٢٩) بدأ يظهر في الثمانينات اتجاه حداثي لنقد الشعر المعاصر يختلف عن الأسبق بطرح السؤال ورفض الحلول الجاهزة. ولم يتخط هذا الاتجاه بعد حدود المقالات المنفصلة عن بعضها البعض أو المجمعة في كتب معدودة. وقد نبع هذا الاتجاه أساساً من المغرب، وهو يسعى إلى دعم المهمش المكبوت أو المقموع إلا أنه ظل متردداً ـ منذ انطلاقته من عبد الكبير الخطيبي ـ بين دراسة الثقافة العربية الشاملة والثقافات المحلية. وإذا الصراع قائم في المطلق بين القامع والمقموع، فلا يتضح لنا بالقدر الكافي جانب التفاعل المتواصل منذ القديم بين الثقافة الفصحى والثقافات الشعبية، وكأن القامع قامع باستمرار وكذلك المقموع. فتستلزم أعمال هذا الاتجاه نقداً خاصاً بطرح السؤال حول السؤال ذاته لتفادي المطلق الثابت وترسيخ وعي المغامرة دون السقوط أحياناً في تكرار مقولات نيتشه وهايدجر ودريدا بالخصوص.

مدارج المجاز
في نماذج من الشعر العربي الحديث

أمين البرت الريحاني
(لبنان)

لئن كثرت الدراسات حول الشعر العربي الحديث، فقليلة تلك التي التفتت نحو جوهر الصورة الشعرية وعنصرها الرئيس المبني على المجاز وضروبه. فالخوض في هذا المضمار عملية شاقة تستوجب الوقوف على فلسفة الصورة الشعرية والمنظور النقدي لطبيعة بنائها وتطورها.

غير أننا في هذا المبحث سنحصر الكلام في عنصر بارز من عناصر الصورة الشعرية، وهو المجاز وسنقتصر على دراسة أنواعه من خلال نماذج متباينة استقيناها عشوائياً من نتاج الشعراء اللبنانيين منذ الخمسينات وما بعد.

قد يحدد المجاز في العلاقة الخفية القائمة بين فكرة ما والصورة المعبرة عن تلك الفكرة، أو قد يكمن في الاحتمال القائم بين معنى معين وما يعادل ذلك المعنى من مدلول مماثل أو مخالف، لكنه في كلا الحالين أكثر حيوية، وأبعد غوراً، وأغنى رمزاً لأنه في حقيقة أمره المنحى الثوري الذي بواسطته تبنى العلاقات الشعرية الداخلية.

من المفاهيم المتداولة للمجاز أنه التحول الذي بموجبه يصبح المجهول معروفاً، أو المعروف جزئياً معروفاً كلياً، أي أن يصبح المبهم واضحاً واللامحدود محدوداً. ومن المجاز التقليدي المبتذل قولك مثلاً «الرعب ثعبان منتصب أمامي».

أما المجاز الخلاق ففي تعديلك للمثل السابق بحيث يقول «طاحونة الرعب تطحن عظامي والمفاصل».

ويبدو أن المجاز، على قدمه، قد شغل النقاد المعاصرين تحديداً وتحليلاً وتصنيفاً، بحيث أن البحث في المجاز بات كالبحث في احدى الظواهر الأساسية للوعي كما يقول مدلتون موراي Middleton Murry[1] ذلك أن «المجاز مطلق كالكلام ذاته»[2]. من هنا ان الطاقة اللغوية لم تعد لتستمد ذاتها من ذاتها بل من خارج عناصرها وكأن فعل التحول بات شرطاً من شروط الابداع. فالطاقة الخلاقة للغة عند فاغنر Wegener مثلاً لا يعول عليها في اللغة نفسها إنما في الوجه الشعري للحياة.

وبما أن الوجه الشعري للحياة لا يمكن أن يحصر أو يحدد فالمجاز بدوره لا يأتي على صيغة واحدة. وهذا ما دفع ماكس بلاك Max Black إلى أن ينظر إلى المجاز من زوايا ثلاث: الرديفة والمقارنة والمتفاعلة.

ويهمل الأوليتين ليشرح الثالثة مستعيناً بريشاردز I. A. Richards[3] القائل ان المجاز في حده الأدنى هو فكرتان متفاعلتان ومختلفتان لكنهما تلتقيان عند اللفظة أو العبارة التي تحمل مدلولاً ناتجاً عن ذلك التفاعل.

غير أن ادراك المجاز لا يعني بالضرورة فهمه فهماً عقلانياً منطقياً، لأن العلاقة المجازية قد تكون علاقة خارجة عن حدود المعقول. فالمجاز بالنسبة للشعر كالفرضية بالنسبة للمنطق. وموضوع «التفاعل» (INTERACTION) في المجاز كما يطرحه ريتشاردز قد يعني «المواجهة» (confrontation) وعليه فالعناصر بتواجهها أو تفاعلها تبقى محتفظة بسماتها المميزة لها دون ذوبانها في متحد جديد.

على ضوء هذه المفاهيم الحديثة للمجاز، وعلى ضوء ما آل اليه الشعر العربي المعاصر عدت بقراءة نقدية أخرى لنماذج من نتاجنا الشعري منذ الخمسينات حتى اليوم وقارنته بنتاج مماثل من الشعر الأوروبي والأميركي وكذلك من الشعر السوفياتي والأفريقي المترجم وخلصت من هذا الطواف العسير إلى ضروب من المجاز الشعري أدرجتها على خمسة مستويات من البسيط إلى المركب، ومن اللغوي البلاغي إلى العبثي السريالي فالأسطوري المتشابك. ويمكن بعد هذا أن أوجز مدارج المجاز المعاصر على الوجه الآتي:

١ ـ المجاز البلاغي: الذي يبني علاقات جديدة بين الألفاظ. هذا المجاز قديم قدم الجاهليتين العربية واليونانية. لكن الجديد فيه أنه راح يبحث عن علاقات اخرى غير مألوفة بين الألفاظ. الأمر الذي حول اللفظة من شكل ميت إلى كائن حي يزخر بالعديد من احتمالات المعاني الظاهرة والباطنة، المعلنة والخفية.

٢ ـ المجاز الذهني: الذي يتحمل عبء اكتشاف العالم بقدر ما يعاني من اكتشاف اللغة. هنا لا تعود اللغة مفتاحاً جمالياً قدر ما تستحيل بديلاً فكرياً أو رديفاً ذهنياً. ترتدي حلّتها الحضارية وتعود إلى ذاتها الانسانية لتفجر طاقاتها التراثية والدينية والاجتماعية من منظور ابداعي معاصر.

٣ ـ المجاز الرمزي: الذي يعيد هندسة الكون وفق أسس خارجة عن كل الأسس، حيث تتداخل معالم الأشياء ووظائفها وسماتها تداخلا يضفي على الوجود حلة تخترق قشرة المتداول. الرمز يثير احتمالات لا متناهية من المعاني الطالعة من خلف هذا التداخل غير المتوقع بين العناصر المتباينة.

٤ ـ المجاز العبثي: الذي يضفي على شيخوخة الوجود فتوة متقدة، فيبني ضروب المجاز على أصول اللا أصول، معاكساً المنطق، مناقضاً كل قاعدة، مستلهماً عناصره من «الأرض اليباب» فتتدفق العبثية عبر «نهر الرماد» لتنبت جذوراً في السماء ولتمتد سنابل النار فوق «بيادر الجوع». في المجاز العبثي نزوع انقلابي تحريضي. إذ تنقلب المفاهيم رأساً على عقب ويتم تحريضك على قبول ما لم يكن مقبولاً، وتولد بذلك ذائقة شعرية مغايرة.

٥ ـ المجاز الأسطوري: الذي ينقب عن الروح الحضارية من منجم الخيال الشعبي. انه نفخ في رماد المجامر. وعبر توقدها الجديد تبين لك اشكالاً والواناً من الصور والمعاني والأخيلة تنطلق من القديم لكنها قد تفلت من بين يديك مارداً يخرج من قمقم الكلمة ليمتطي صهوة الشعر.

على ضوء ما تقدم يمكن العودة إلى نماذج من الشعر العربي الحديث للوقوف الى مدارج المجاز فيه. لكن المجال واسع جداً إذا لم نضع حدوداً تاريخية ونقدية لاطار البحث. لذا عمدت الى حركة شعرية جماعية بدل المحطات الفردية، واخترت من ضمن الحركة تيارين متناقضين يمتدان من أقصى الواقعية الملتزمة إلى أقصى السريالية العبثية. وعليه سأتناول بعض النماذج من شعراء مجلة شعر في الخمسينات والستينات، وبالتحديد من خليل حاوي وفؤاد رفقة إلى انسي الحاج وشوقي ابي شقرا. وسأقف على ضروب المجاز الشعري عند هؤلاء، عبر مدارجه المتطورة من البسيط إلى المركب، من البلاغة إلى العبثية.

المجاز البلاغي:

لم تتفلت حركة الشعر الحديث من معطيات البلاغة العربية إذ أفات من طاقاتها الابداعية خاصة من باب الاستعارة. فراحت تبحث عن رؤيا جديدة تعبر عنها من خلال استعارة معيارها الأول ليس التصنيف التقليدي إلى مكنية أم تصريحية، بل تصنيف مغاير يسعى إلى خلق صورة شعرية مستحدثة أو حديثة.

يقصد بالاستعارة المستحدثة أن تستوحي الرؤى القديمة وتعيد بناءها في تصور جديد. كأن تأخذ صورة الكهف القديمة قدم الفلسفة الأفلاطونية وتصوغها صوغاً مغايراً للقديم مستعيراً مثلاً لفظة «الاشداق» إلى لفظة «الكهوف» في قصيدة «البحار والدرويش» لخليل حاوي[٤]. أو أن تأخذ صورة «الجسر» القديمة قدم الحضارة الرومانية فتتحول إلى أضلع ممتدة إلى المقبل من الايام: «اضلعي امتدت لهم جسراً وطيد»[٥]. هذا التجسيد أو التشخيص الابداعي لاشياء الوجود كالكهوف والجسور، نصادفه أيضاً مع «خنادق» فؤاد رفقة وإذا عناصر الكون تستحيل بشراً سوياً، «وإذا الخنادق لم تزل عطشى تحن إلى الدماء»[٦].

وتتدرج الاستعارة في مجازها البلاغي لتنتقل من الصورة الشعرية المستحدثة إلى الصورة الشعرية الحديثة، فتنشأ بالتالي شبكة علاقات بلاغية استعارية بين الألفاظ إثر مزاوجة جديدة لم تألفها من قبل. فـ «لهاث الشمس»[٧] يجعلها فتى يسعى وراء الكون، عاشقاً يسعى وراء عشيقته، أو عداء يحمل شعلة الأولمب يطوف بها من أقصى الأرض إلى أقصاها. غير ان بناء الصورة الشعرية على تجسيد أو تشخيص الأشياء لا يقف عند حدود المنظور أو الملموس بل يتعداه إلى التجريد في محاولة لبناء جسر رؤيوي بين الواقعية وفوق الواقعية عبر صرخة حاوي: «رباه كيف تمط أرجلها الدقائق»[٨].

ولا تقتصر الحداثة على الاستعارة دون سواها، بل تصل إلى أشد ضرورب البيان اغراقاً في الطقسية البلاغية كالتشبيه الذي يحاول اختراق جدار المألوف والمتداول لتقتحم مناطق الرؤى غير المتوقعة على بساطتها الشفافة. فإذا ما سمعنا «أنشودة المطر» للسياب، ورأينا هذا المطر «كرجل الأطفاء جزمته طويلة» عند شوقي أبي شقرا[٩]، ننتقل من استعارة رومنسية إلى تشبيه مادي ملموس لكنه غير متوقع. وهنا يكمن سر الابداع الشعري فيه: من الدفء إلى الدهشة، من الحنان إلى الغرابة، من العاطفة النابضة إلى الرسم الكاريكاتوري الساخر، ومن الصورة الشعرية المنشدة إلى الصورة الشعرية المتأملة. هذا ما يدفعنا إلى مدرجة أخرى من مدارج المجاز، إلا وهي:

المجاز الذهني

في هذا الضرب من المجاز تتحول الرؤيا الشعرية من علاقة بين الألفاظ إلى علاقة بين الأفكار. من احتمالات متعددة تفيض من اللفظة الواحدة إلى احتمالات أخرى تفيض من الفكرة الواحدة. وكثيراً ما تستوحي هذه الفكرة صوراً من البنى الاجتماعية والتاريخية موجهة اصابع الاتهام لواقع مرفوض وداعية لنماذج بشرية تتمثل بأناس يرسمهم الشاعر بصوت أنسي الحاج: «ها هم الذين ثلجوا الحلم. ها هم الذين يرشحون الوحل. ها هم الذين وقتوا الدرع. هاهم الذين يحصون الحرس.. هاهم الذين نتنوا العهد دربوا شوك التوتياء... هاهم شعوب الرعد والمطر»[١٠].

ولا يقف المجاز الذهني عند حدود البنية الاجتماعية أو التاريخية في بناء صوره الشعرية، لكنه يرتد احياناً إلى خلفياته التراثية مستوحياً معالم الطقسية الصوفية مثلاً مع خليل حاوي:

«أه لو يسعفه زهد الدراويش العراة
دوختهم «حلقات الذكر» فاجتازوا الحياة
حلقات حلقات
حول درويش عتيق
شرشت رجلاه في الوحل وبات
ساكناً، يمتص ما تنضجه الأرض الموات»[١]

ويبدو أن المجاز الذهني يطرح ذاته من ضمن دائرة الصراع الفكري بين المرفوض والمقبول، بين الماضي والآتي، بين الواقع والمرتجى فالدرويش الصوفي الذي امتص ثمار الأرض الميتة تجده ساعياً خلف التجلي الجديد سائلاً مجوس القرن العشرين:

يا مجوس الشرق، هل طوفتم
في غمرة البحر إلى أرض الحضارة
لتروا أي إله
يتجلى من جديدة في المغارة؟»[١٢]

هذا السؤال القديم قدم التوق البشري الى الله، والحديث حداثة التطلع المعاصر نحو هوية روحية متجددة ومستحدثة، قد يتحول في عمق حقيقته التصادمية إلى ضرب من الجنون

المكابر، والعبثية الذهنية التي ترفض الواقع حتى معانقته وتصعد في طريق الجلجلة البشرية حتى التقهقر الابدي. هذه المعاناة المأساوية نصادفها مع يوسف الخال حيث يقول في صورة مجازية ذهنية:

«يلدني الجنون
والموت صفحة جميلة
تكتبها السنون
كأنني والكون في عناق
كأنه لحافي
وجهي على الآفاق
أصعد حيث ينبغي النزول
تطول رحلتي
أو لا تطول»[١٣]

ويلاحظ الباحث أن المجاز الذهني في أقصى توغلاته الفكرية، إنما يبتعد عن المدلولات المباشرة ملامساً التعبير الايحائي، مستعينا باللمح ومتحولاً إلى الدلالة الرمزية. من هنا نتوقف عند مدرجة مجازية تنتقل من الفكرة إلى فن التعبير الشعري عنها، أي إلى:

المجاز الرمزي:

إن التعبير الوسيط بين ما هو فرضي في الأدب وما هو تقريري، كامن في جوهر الرمز الذي نما مع رمبو وفاليري في فرنسا، وريلكه في المانيا، وباوند واليوت في بريطانيا. وهذا ما سمي «بالشعر الخالص» بعد أن تمكنت الرمزية إلى حد ما من عزل الجرثومة الفرضية في الأدب[١٤] تم معادلتها مع العمل الابداعي المتكامل[١٥].

ولئن كان الرمز مبنياً على مبدأ تداخل الحواس فيمكن تعميم هذا المبدأ وتركيزه على فكرة تداخل العناصر غير المتداخلة أصلاً سواء كانت من الحواس أو المشاعر أو الحالات النفسية امتداداً إلى مظاهر الطبيعة والكائنات الحية. فالمجاز هنا يبحث عن صوره الشعرية عبر مد جسور لابين الألفاظ المغايرة وحسب، بل بين العوالم التي لا تعرف اصلاً علاقة فيما بينها، فيأتي الرمز ليخلق لها علاقات لم تكن قائمة لها من قبل، ولا يمكن لها أن تقوم بغير الشعر وبغير المجاز الرمزي. ويتخذ هذا المجاز لنفسه ضروباً متعددة فإذا ما استعار صوتاً للون مثلاً لا يكتفي بالصوت بل يتصرف في طبقاته علواً أو انخفاضاً على تواتر ظلاله اللونية المتشعبة. فإذا «رماد الايام الصغار» عند شوقي أبي شقرا تلتفت الى نفسها مدركة أن «بح اخضراري في النهار»[١٦]. هذا الأخضرار المبحوح، على تمايزه وقدرته الشعرية البراقة، يتحول مع خليل حاوي إلى رمز للخصب الذي يستعيره لآلة النزال: «كان سيفاً مورقاً»[١٧] وإذ بالحياة تورق فوق سلاح الموت عبر رؤيا الشاعر التفتقات الرمزية التي يركن اليها.

غير أن المجاز الرمزي لا يقتصر على عناصر المادة في أخذه بسر التداخل، إنما يسحب على مسافة التجريد، وبدلاً من كسر الحدود بحدة يبتدع حدوداً لغير المحدود على ايقاعات رمزية متفاوتة فنلتقي مع فؤاد رفقه:

و «نمر في ثيابنا غيم...
اقدامنا نهرية المجرى
... وخطونا ريح...»[١٨]

كذلك قد يطال المجاز الرمزي ابعاد انتساب الكائنات الحية إلى غير خلاياها الطبيعية آخذاً، مرة أخرى، بمنطق التداخل فإذا ما «ترك» خليل حاوي «خيل البحر»[١٩] يستوقفنا بعد حين كيف «يرسب في دمي» سمك موات...[٢٠]

تتعرى الألفاظ هنا من قشرتها القديمة لترتدي حلة مختلفة تتفاوت شفافيتها وطاقة الكشف فيها بتفاوت عناصر الصورة الشعرية وبناء علاقات مغايرة فيما بينها، متوغلة في أشكال الرمزية وضروب المجاز الايحائي.

وعملية التوغل هذه قد تصل إلى مداها الأقصى بحيث ينقلب السحر على الساحر وتقفز الصورة فجأة من الواقعية إلى فوق الواقعية عبر خط بياني تتضح بمعالمه مدارج المجاز في الشعر العربي المعاصر ابتداء من المجاز البلاغي، فالذهني فالرمزي وصولاً إلى:

المجاز العبثي:

العبثية انعتاق من انضباطية الوعي المنطقي، للتطواف في مناطق الوعي والحلم بحيث يلتقي عالم الواقع بعالم

اللاواقع. أنها ملامسة للسريالية التي تأخذ بمبدأ الصدمة الفنية من اجل اختراق المتوقع إلى غير المتوقع، والانتقال من المصادفة إلى المفاجأة، ومن التعبير الواقعي إلى التعبير غير الواقعي. وقد تكون هذه العبثية توغلاً مداوراً في منعرجات المنطق المركب، أو امعاناً في واقعية خلفية أو تحتية غير مكشوفة[٢١]. غير أن المجاز العبثي يحمل في طياته روحاً ساخرة تهزأ بالقائم والمشيد لتهدمة ضاحكة ضحكة الأطفال ساعية إلى تشييده من جديد ولكن على غير ما ألفناه. من هنا يبرز عنصر الغرابة في عملية بناء العلاقات المغايرة بين العناصر في الصورة الشعرية العبثية.

هذه الغرابة تبقى ميزة رئيسة من مزايا المجاز العبثي رغم الابعاد الاجتماعية التي يحملها احياناً، أو الاطار الانساني الشمولي الذي يحيط اللغة الشعرية:

«كلنا مستنقع نؤوي تماسيح صغاراً
نفتح الأجفان للوحل ونحشوها غباراً»[٢٢].

نلاحظ هنا أن المجاز يجاوز اللفظة إلى التركيب، ويتجاوز الفكرة الى الصورة التي تحل محلها. فإذا بعالم الأفكار يتحول إلى عالم من الصور الغريبة بقصد احداث الصدمة الفنية المرجوة. عند ذاك يستساغ ما لم يكن مستساغاً، ويقبل ما لم يكن مقبولاً، وتترجم فكرة الرفض بصورة الرفض ونفهم عندئذ كيف يأوي الانسان تمساحاً، وكيف يحشو اجفانه غباراً. لا يقف شوقي أبي شقرا عند مجال العبثية الرفضية بل يتخذ من هذه المدرجة المجازية أسلوباً ونهجاً شعريين. فنجده عبثياً في لغته الشعرية الوصفية:

«التتر الذين
حتى الموت
يطاردون النسر عن خدي»[٢]

كما نجده عبثياً في لغته الشعرية السردية:

«فدخلت عاصمة المرايا
عاصمة الشموع والأخبار»[٢٤]

هذا الشاعر لا يطرح مسألة المجاز الشعري طرحاً مستقلاً، بل يثير مسألة اللغة الشعرية ككل واحد موحد. معه تتحول لغة الشعر من حيز التداول، قديماً وحديثاً، إلى حي الفتوة اللغوية غير المتداولة. معه نعود إلى لغة الأطفال، إلى لغة اللسان الشعبي، إلى لغة الطرافة والغرابة حتى العبثية، فيقطف منها، على عبثيتها، أكسيراً كأسير الحياة، ويستل منها نسغاً كنسغ الصنوبر المضمخ بعطر المسك:

«حلمت أن لغتي
حروف
عصفورة
أو رجل
يسجد عند جبل القوقاز
وينقل الثمار للضيوف
من شجر الأسطورة»[٢٥]

لغة الشاعر هاهنا تستحيل وليمة للحرية وقرباناً على مذبح التعاطي المغاير مع اللغة التي تتحول مع انسي الحاج إلى مواكب ملونة من الصور العبثية المتراكمة، حيث:

«تنهمر على ظهرك أقواس القزح...
ها هم شعوب الرعد والمطر...
فلتسبح الهوة بيننا...
وننحت الصبر حذاء الحمى
فالجنس طرواده»[٢٦]

قد نجد علاقة منطقية بين أقواس القزح وشعوب الرعد والمطر، والهوة السابحة بيننا، ولكن ما هي العلاقة بين الصبر والحذاء، وبين الحذاء الحمى، بين هذه جميعاً والجنس، أو بين الجنس وطروادة.

إنها تفتح الأبواب أمام خيال القارىء ليستكمل تلك المجازات العبثية مكتشفاً العلاقات غير المنظورة أو غير المتوقعة فيما بينها.

خلاصة القول، إن المجاز العبثي يجعل من القارىء شاعراً ويحرضه على متابعة العمل الابداعي. إذ لا يمكن لقارىء تقليدي مواكبة هذا الضرب من المجاز. فكما نتحدث عن الشاعر في مراحل ابداعية متطورة، كذلك يمكن الحديث عن القارىء في مراحل مماثلة عبر متابعة العملية الشاقة لنمو الذائقة الفنية الأدبية لديه، بوجه عام، والشعرية بوجه خاص.

ويلمح الباحث أن مدارج المجاز، في أقصى مراميها، ذهبية كانت، أم رمزية، أم عبثية، تستعين بالأسطورة مغذية بها صورها الشعرية، وبانية عليها بعض عناصر التقويم فيها الأمر الذي يحملنا على التوقف عند المدرجة المجازية الرئيسة، إلا وهي:

المجاز الاسطوري:

قد يختلف هذا الضرب من المجاز الشعري عن سواه من حيث تركيبه اللغوي، فهو قلما يستكمل عناصره بلفظة أو لفظتين، بل يتطلب نسيجاً متكاملاً من الألفاظ التي تبني عناصر الصورة الشعرية في مناخها الأسطوري. وهنا لا بد من الاشارة إلى أن بعض الباحثين والنقاد المعاصرين وقعوا في التباس منهجي حين حددوا الأسطورة المعاصرة بمجرد البناء الدرامي المنفصل عن خوارق المخيلة الشعبية التراثية[٢٧] في حين أن الأسطورة المعاصرة هي استعادة بناء تلك الخوارق بناء درامياً حديث الأسلوب والمضمون والابعاد الشعرية الكامنة خلفهما.

قد تكون استطورة تموز من أغنى المصادر الايحائية التي أفاد منها الشعر العربي المعاصر، خاصة وأن النسيج الشعري الذي بني حولها قابل لأن يحمل ابعاداً فكرية وقومية وانسانية تدور جميعاً حول معنى البعث والقيامة وهزيمة الموت أمام انتصار الحياة الجديدة:

«شهوة.... للاله البعل، تموز الحصيد،...

إن يكن، رباه، لا يحيي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء،

نار تتغذى من رماد الموت فينا

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا...»[٢٨]

المجاز الاسطوري هنا يختار ألفاظاً اسطورية كالبعل، وتموز، والعنقاء ويبني حولها نسيجاً عنكبوتياً يشكل خامة الصورة الشعرية المركبة التي تكتمل عناصرها بلفظة أو مجموعة ألفاظ بل ببناء كلي واحد موحد، عبر تداعي الصور المتلاحقة:

احياء عروق الميتينا، نار تلد العنقاء، وأخرى تتغذى من رماد الموت حتى تكتمل صورة القيامة التي يحتاجها عصرنا كما كانت تحتاجها العصور الغابرة، والحاجة تصح بمعناها الفردي وبمعناها الانساني والقومي.

غير أن المجاز الأسطوري ينحو منحى مأساوياً إذا ما التفت الشاعر المعاصر إلى واقع أليم يصفه بوجع وحرقة، فتتداخل المجازات الآتية إلينا من التوراة وألف ليلة وليلة لتبني مناخاً أسطورياً متماسكاً يتشابك والواقع تشابكاً شعرياً مميزاً:

«امطرت ملحاً وكبريتاً وجمرا...

وجرى السيل جحيماً مستحرا...

ز وإذا نحن عواميد من الملح...

مسوخ من بلاهات السنين...»[٢٩].

ويبلغ المجاز الاسطوري مستواه الاغريقي حيث النفس المأساوي يرتدي ثوب الخارق ويقتحم دروب المستحل. هنا تتداخل الاسطورة والرمزية والفوق واقعية بحيث تتفاعل معالم المدرسة الواحدة بمعالم سواها، تتلاحق الأقنعة، تتساقط الحدود، تتشابك المجازات وتتكون الصورة الشعرية الخارجة من هذا الاحتفال الطقسي اللغوي، عندئذ:

«يحكون: لي جسد عجيب

ترتد عنه النار، ترتد

الخناجر والنبال»[٣٠]

يلوح للباحث أن الجسد العجائبي للقصيدة المعاصرة تقابله لغة شعرية عجائبية، وفعل ارتداد الموت عن الجسد الشعري يقابله ارتداد التعبير المباشر عن التعبير غير المباشر، وارتداد التقريرية عن الرمزية والواقعية عن الفوق واقعية، والسردية العقلانية عن الأسطورة اللاعقلانية. بذلك نبلغ مع الشاعر أرقى درجات المجاز وفق ما تجلى في شعرنا العربي الحديث.

ويلوح أيضاً أن الرحلة المجازية الشعرية طويلة وشاقة تبتدىء بالمجاز البلاغي وتنتهي بالمجاز الاسطوري مروراً بكل من المجاز الذهني والرمزي والعبثي، الأمر الذي يبدو

مشتركاً بين جميع اللغات، ومميزاً في اللغة الشعرية الواحدة ضمن كل لغة.

فالمسألة مسألة تمايز بين لغة الشعر ولغة النثر، بين لغة المجاز واللغة المباشرة، بين لغة مستحدثة في قلب اللغة واخرى متداولة مألوفة. انها كما يقول ماكس مولر (Max Muller)[٣١] مسألة لحاق اللغة بالحاجات الانسانية ونموها باتجاه المجاز عبر توقها إلى الدقة والتأثير.

أمين البرت الريحاني ـ لبنان

الهوامش

(١) لا بد من مراجعة أعمال موراي للوقوف على آرائه النقدية، لاسيما فيما كتبه عن كيتس وفي مؤلفاته الآتية: Between Two (١٩٣٥) Worlds (١٩٤٤)، Katherine Mansfield ومجموعة رسائله التي نشرت عام ١٩٨٣.

(٢) Metaphore is as ultimate as speech itself.

(٣) يوسع ريتشاردز هذا المفهوم في نظريته النقدية «معنى المعنى» ضمن كتابه الذي يحمل العنوان عينه (١٩٢٣) The Meaning of Meaning ويستكمل نظريته النقدية في كتابية الآخرين: (١٩٢٤) Principles of Literary و(١٩٢٩) Practical Criticism.

(٤) حاوي، خليل، «نهر الرماد» منشورات مجلة شعر، ط ١، بيروت ١٩٥٧، صفحة ٢٤.

(٥) م. ن. من قصيدة «الجسر»، ص ٩٨.

(٦) رفقة، فؤاد، من قصيدة العائد: مجلة شعر العدد ٩، السنة ٣، ك ٢ ١٩٥٩، ص ٣٠.

(٧) من قصيدة «بعد الجليد» لخليل حاوي، نهر الرماد، ص ٧٢.

(٨) من قصيدة «الكهف»، «بيادر الجوع»، دار الآداب، ط ١ بيروت، ١٩٦٥، ص ٩.

(٩) من قصيدة «عاش المطر»، مجلة شعر، العدد ٩، السنة ٣، ك ٢ ١٩٥٩، ص ١٤.

(١٠) من قصيدة «الخنزير البري»، مجلة شعر، العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ٢٥.

(١١) من قصيدة «البحار والدرويش». «نهر الرماد»، ص ٢٥.

(١٢) من قصيدة «المجوس في أوروبا». «نهر الرماد». ص ٦٤.

(١٣) قصيدة «يلدني الجنون»، مجلة شعر العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ١٢ ـ ١٣.

(١٤) Hypothetical germ of literature

(١٥) راجع بهذا الصدد كتاب الناقد Northrop Frye الذي بعنوان Anatomy of Criticism وبخاصة فصلاً في الكتاب بعنوان: Ethical Criticism: Theory of Symbols

(١٦) مجلة شعر، العدد ٩ السنة ٣، ك ٢ ١٩٥٩، ص ١٢.

(١٧) من قصيدة «لعازر»، «بيادر الجوع»، ص ٥٧.

(١٨) من قصيدة «الرحيل». مجلة شعر، العدد ١٢، السنة ٣، أيلول ١٩٥٩، ص ١٤، ١٥.

(١٩) من قصيدة «الكهف»، «بيادر الجوع»، ص ٧.

(٢٠) م. ن.، ص ٨.

(٢١) يعتبر المانفيست السريالي الذي أصدره الشاعر اندريه برتون عام ١٩٢٤، العمل التأسيسي الأول للحركة السريالية الشعرية التي انتشرت في أوروبا ما بين الحربين العالميتين وأخذت طريقها إلى الوطن العربي منذ الخمسينات.

(٢٢) من قصيدة «الثعلب» لشوقي أبي شقرا، مجلة شعر، العدد ٩، السنة ٣، ك ٢، ١٩٥٩، ص ١٦.

(٢٣) من قصيدة «هيلانه»، مجلة شعر، العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ١٨.

(٢٤) من قصيدة «التلميذة» مجلة شعر، عدد ١٩ سنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ١٩.

(٢٥) من قصيدة «Fugue»، مجلة شعر العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ٢٠.

(٢٦) «الخنزير البري» مجلة شعر، العدد ١٩، السنة ٥، صيف ١٩٦١، ص ٢٣ ـ ٢٥.

(٢٧) راجع الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر» دار الثقافة، بيروت. ففي الفصل الذي بعنوان «المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر» ص ٢٢٢ ـ ٢٣٧، يعرض المؤلف لآراء شورر ويونغ واليوت حول المنهج الاسطوري في الشعر ثم يخلص خطأ إلى اعتبار كل تركيبة درامية في الشعر المعاصر، ضرباً من الشعر الاسطوري. ويقيس قصيدة لصلاح عبد الصبور بهذا المقياس معتبراً اياها نموذجاً للشعر الاسطوري في حين أنها أقرب إلى الرمزية لاكتنازها بالمجاز الرمزي وخلوها من المجاز الاسطوري.

(٢٩) من قصيدة «سدوم» لخليل حاوي، «نهر الرماد» ص ٦٢ ـ ٦٣.

(٣٠) من قصيدة «جنية الشاطىء»، «بيادر الجوع»، ص ٢٨.

(٣١) ماكس فريديرك مولر من المستشرقين واللغويين الألمان الذين أفادوا من علم الاديان والحضارات المقارنة. والأثر الفكري البارز الذي تركه يحمل عنوان «كتب الشرق المقدسة» في ٥١ مجلداً، بالاضافة إلى دراسات حول الفلسفة الهندية واللغات الأندو ـ أوروبية وآدابها.

ايقاع اللون
في القصيدة العربية الحديثة

د. علوي الهاشمي
(البحرين)

عادة ما يستثير ذكر اللون، من خلال الالفاظ والأسماء الدالة على الألوان، حاسة البصر الخاصة والمكلفة بتوصيل ذبذبات اللون الايقاعية إلى المخ، وذلك من جراء استثارة المراكز البصرية الموجودة في المخ وتحريكها بواسطة التخييل لا التشكيل المباشر. وما دامت اللفظة اللغوية ذات الطبيعة الصوتية هي الوسيلة التي تحمل تلك الشحنة اللونية البصرية في مضمونها فإن ثمة تداخلاً يحصل بالضرورة بين ايقاع الكلمة الصوتي الشكلاني المهمل وايقاع مضمونها الدلالي الداخلي المقصود. فالأول ايقاع يتجه من الخارج المألوف والعادي إلى الداخل لينبه احساساً غافياً. والثاني ايقاع يتجه صاعداً من الداخل الخاص بعد أن صحا تواً، ليعانق العالم الخارجي ويفرض نفسه عليه. وهذا معنى أن تسيطر حاسة البصر على حاسة السمع، ويتغلب ايقاع العين الصامت والداخلي على «ايقاع» الأذن الصائت والخارجي، وهو المقصود «بسيادة القراءة على السماع»، في الشعر العربي الجديد، حسب رأي أمل دنقل[١].

ولعل ذلك التحول الايقاعي يعود إلى طبيعة التطور الحضاري في العصر الحديث الذي اتسم بطغيان الفنون المرئية والبصرية على حساب الفنون الصوتية ذات التأثير المتناقص بالمقارنة. وهو مقترن كما يبدو، باتساع دور الخيال الفردي والحرية الشخصية اللذين قد لا يعني تحققهما في مجال الفن والالحاح عليهما فيه سوى حرمان منهما في الواقع مما يحمل الذات على اللواذ بداخلها ضمن حركة ايقاعية خفية وصامتة، لممارسة ما تفتقده خارجها من حرية لا تستطيع ممارستها ضمن بنية ايقاعية صارمة وذات رنين واضح ومثير للانتباه وهذا يعني أن الذات الشعرية الحديثة وجدت في ايقاع اللون، كواحد من مظاهر المجال التخييلي، تعبيراً أكثر خفاء وأشد رمزية من ايقاع الصوت يناسب حركتها الداخلية السرية وايقاعها التعبيري الصامت خاصة وأن ايقاع اللون قادر على تعويض ايقاع الصوت نظراً لارتباطهما الحميم الذي تؤكده بعض النظريات الموسيقية والرياضية الحديثة. «فقد وجد العلماء ـ وعلى رأسهم نيوتن ـ أن النسب الرياضية الفاصلة بين ألوان الطيف السبعة تتقابل مع الأصوات الموسيقية السبعة، (مع ترتيبها كذلك). ووفقاً لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة للربط بين اللون والصوت، بين العين والأذن، وذلك بعزف موسيقي مع عرض الألوان التي تتقابل معها. . .»[٢].

ولا شك أن إيقاع اللون أكثر خفاء وداخلية من ايقاع الصوت، خاصة حين لا يصطدم بحاسة البصر الخاصة بالتقاطه والمكلفة بتحويله وترجمة ذبذباته إلى مركزه في

المخ، اصطداماً مباشراً، بل عن طريق تخيلي وضمن علاقة اشكالية تتخذ من أصوات اللغة وسيلة تعبير أساسية. وبذلك تعمل اللغة صوتياً ودلالياً على امتصاص الخصائص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون الطبيعية وتحويلها إلى خصائص تخييلية مرتبطة بوظائف الشعر واللغة أساساً، والاقتصار على جوهرها التشكيلي المتمثل في إيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور. وهذا معنى القول «ان الموسيقى الداخلية التي تتحقق فيها جوهرية الشعر الحديث هي موسيقى لونية وإيحائية»[3]، وهي جوهرية قائمة على التعبير عن الفكرة والرمز والايحاء، أي من خلال إشكالية العلاقة بين خصائص الرؤية وخصائص الصوت وهو ما دفع ابراهيم العريض الناقد إلى أن يضيف عنصر اللون إلى عناصر بناء النص الشعري الاساسية وهي الموسيقى والعاطفة والخيال[4]. ومن شأن تلك العلاقة الاشكالية المتلابسة بين موسيقى اللغة وموسيقى اللون، إن جاز التعبير، أن تنتج إيقاعاً داخلياً أكثر التصاقاً بحركة الذات، يمثل جوهر الموسيقى الأصل وجذرها الجامع وأثيرها الأنقى الذي لا شكل له سوى «شكل» الذات الغامض وحركتها الحية. وهذا ما دعا الموسيقيين العظماء إلى الربط بين السلالم الموسيقية (المقامات) وبين الألوان، من الناحية الوجدانية، «وكانت العلاقات ترتبط إلى حد ما بأحاسيسهم الشخصية النابعة من تجربة كل منهم في الفن وفي الحياة. ولذلك فإن تحديد كل منهم كان يختلف عن الآخر»[5]. وهي النتيجة التي أكدها النظر في طبيعة المخيلة والبحث في وظيفتها المشتركة، «إذ ثمة ايحاءات متبادلة بين الادراكات تدعى «احساسات متزامنة». فيمكن لصوت ما، مثلاً، أن يستدعي مجموعة من الألوان أو شكلاً غريباً. فإذا كنا في حالة استرخاء مغمضي الجفون نستطيع إذا ما سمعنا لحنا أو الحاناً عدة أن نرى ما حولنا يتألق بالنور ونرى أومضة ونجوماً وأزهاراً ووجوهاً»[6].

ومن هذا الجوهر الايقاعي الواحد بين جميع الفنون راحت القصيدة الجديدة، في البحرين، تستمد ايقاعها الداخلي، جاعلة من الحيز الشعري (اللغة الشعرية: صوتاً أو دلالة وتركيباً) نقطة تقاطع خصبة ومركزاً حياً لمجمل ايقاعات الحياة التي تجسدها مختلف الفنون الجميلة. وهو ما جعل القصيدة الجديدة محفلاً ومجلى لعدد من المظاهر الفنية التي تشترك في ابراز إيقاعها التكويني الخاص، مثل الايقاع اللوني وإيقاع الحرف وإيقاع الحركة وإيقاع الفراغ، مما شرحناه في مكان آخر، اضافة إلى مظاهر ايقاعية أخرى لا يتسع المجال إلى دراستها، ولذا سنكتفي بالاشارة إليها عند الضرورة[7]. إلا أن الايقاع اللوني يمثل أبرز تلك المظاهر الفنية تجلياً وتحققاً ونضجاً في سياق تجربة الشعر المعاصر في البحرين، خاصة على صعيد القصيدة الجديدة المتمثل في كل من قصيدة التفعيلة «وقصيدة النثر». وهو الصعيد الذي سنركز عليه في دراسة هذه الظاهرة من خلال توظيفها الابداعي المتميز عن مظاهر وجودها العابر والنادر في اطار قصيدة العمود.

ومن هذا الجوهر الايقاعي الواحد بين جميع الفنون راحت القصيدة الجديدة، في البحرين، تستمد ايقاعها الداخلي، جاعلة من الحيز الشعري (اللغة الشعرية: صوتاً أو دلالة وتركيباً) نقطة تقاطع خصبة ومركزاً حياً لمجمل ايقاعات الحياة التي تجسدها مختلف الفنون الجميلة. وهو ما جعل القصيدة الجديدة محفلاً ومجلى لعدد من المظاهر الفنية التي تشترك في ابراز ايقاعها التكويني الخاص، مثل الايقاع اللوني وايقاع الحرف وايقاع الحركة وإيقاع الفراغ، مما شرحناه في مكان آخر، اضافة إلى مظاهر ايقاعية أخرى لا يتسع المجال إلى دراستها، ولذا سنكتفي بالاشارة إليه عند الضرورة[7]. إلا أن الايقاع اللوني يمثل أبرز تلك المظاهر الفنية تجلياً وتحققاً ونضجاً في سياق تجربة الشعر المعاصر في البحرين، خاصة على صعيد القصيدة الجديدة المتمثل في كل من قصيدة التفعيلة «وقصيدة النثر». وهو الصعيد الذي سنركز عليه في دراسة هذه الظاهرة من خلال توظيفها الابداعي المتميز عن مظاهر وجودها العابر والنادر في اطار قصيدة العمود.

وليس من قبيل المصادفة، بعد ذلك، ارتباط ايقاع اللون بايقاع الحرف، واندماجهما الوظيفي وتعاونهما على خلق الصورة الشعرية في القصيدة الجديدة. ولا من قبيل

المصادفة كذلك تحقق ذلك على يد شعراء معينين تميزوا أكثر من غيرهم منذ بداية تجاربهم بالانفلات الواضح صوب أفق الحداثة والاتجاه نحو عوالم المغامرة والتجريب والكشف المستمر. ويمثل قاسم حداد علامة بارزة على هذا الطريق، كما تمثل تجربته الشعرية الطويلة والمتطورة بشكل ملحوظ تجسيداً حياً لمعالم طريق الحداثة. فمنذ مجموعته الأولى حاول قاسم معالجة ايقاع اللون وتوظيفه مندمجاً مع ايقاع الحرف، وإن لم تخل تلك المعالجة من سطحية البدايات وعيوب المحاولات الأولى. فمن صور المعالجة اللونية ـ الحرفية المشتركة قوله:

يا سفر الانسان المقهور
دعني أكتب حرفاً احمر
يزرع فيه حزناً أخضر
يثمر افراحاً من بلور
دعني أحفر فيك الخندق
لتطل علينا أغنية
ترقص في ثوب الجنية
رقصا كالطوفان الازرق[٨] . . . .

إن استخدام الألوان هنا (الأحمر والأخضر والأزرق) لا يتعدى البعد الرمزي المسطح والأشبه بالإشارة المستمدة من دلالة اللون الواقعية المألوفة. فالأحمر لون الدم والأخضر لون الزرع، والأزرق لون البحر. ومن هذه الدلالات الواقعية يستمد اللون بعده الرمزي، بعد أن حجبت عناصرها من سياق الصورة الشعرية. فالأحمر رمز للثورة والنضال، والأخضر رمز للأمل والحياة والأزرق رمز للتغيير والتجديد والحركة[٩]. إلا أن هذه الألوان تنتظم رغم سطحية استخدامها ومباشرة معالجتها، في تكوين ايقاعي متناغم يتطابق في مجمله مع الخطوط العامة لقانون اللون العلامي الذي سنفصل القول فيه، اضافة إلى أن هذا التكوين الايقاعي اللوني على بساطته وسذاجته، يمثل الأساس المتين والحقيقي الذي قامت على قاعدته، ونشأت عنه، وتطورت من خلاله ظاهرة توظيف الألوان ضمن سلم موسيقي مرتبط بحركة الواقع في تجربة الشعر المعاصر في البحرين. وهو ما جعل تطور التكوين اللوني يتطابق تدريجياً مع ابرز مراحل قانون اللون العلامي المذكور وأهم ملامحة الجوهرية كما سنرى.

ويقوم قانون اللون، كجزء من قانون العلامة العام، على فرضية بسيطة هي أقرب إلى البديهة، ومفادها أن الأبيض والأسود هما أساس اللعبة اللونية بأكملها، أي أن هذه الثنائية «اللونية» تمثل قاعدة القانون ومنطلقه في كل الأشياء والظواهر ابتداء من اللغة المعبرة عن قوانين الواقع، إذ نجد في كل اللغات كلمات غير مجازية لكل من الأبيض والأسود. ومثل هذه الكلمات تغطي جميع ألوان الطيف Spectrum[١٠]. ويبدو أنه من خلال الجوهر الاشكالي الكامن في العلاقة المتقاطعة بين طرفي هذه الثنائية «اللونية» الاساسية والتي تتمثل في تدرجات الضوء والظل وانعكاس أحدهما على الآخر بنسب متفاوتة ومتداخلة، تبدأ الوان الطيف القزحي في التشكل متبعة قانوناً بنيوياً ثابتاً في أساسه وخطوطه العامة. «فلو كان هناك حد ثالث أو حدود كثيرة بين الأسود والأبيض، فإن الحد الثالث سيكون عبارة عن كلمة قريبة في مدلوها للأحمر» على الصعيد اللغوي. «أما المرحلة (اللغوية) اللونية الثالثة التي تنشأ عن ذلك فعبارة عن كلمتي الأخضر والأصفر»[١١]. ضمن معادلة متقاطعة أي قابلة للقلب (الأخضر ⮜ الأصفر/ الأصفر ⮜ الأخضر). «وعندما تنشأ هذه الكلمات الخمس فإن الأزرق والبني سيتبعانها مما يجعل الامكانية قائمة لنشوء بقية الألوان الأربعة الأخرى دون أن يكون لها نظام تراتبي محدد»[١٢].

ويمثل الشكل التخطيطي التالي المراحل التي يتحول فيها قانون اللون العلامي حسبما تصورها فريق من الباحثين الانكليز:

(1) ابيض / اسود
(2) أصفر
(3) أخضر / أصفر
(4) أصفر / أخضر
(5) أزرق
(6) بنيّ
(7) أرجواني / وردي / برتقالي / رمادي

وفي ضوء هذا الشكل المبين، يعتقد القائمون بالبحث «أن هناك أحد عشر طبقة لونية عامة ممكنة الوجود، تنتشر ألوانها بطريقة واحدة وضمن نظام ثابت»[١٣]. ويدخل ذلك

النظام في اطار القوانين العلامية التي تزعم فيما يخص الايقاع اللوني أن «جميع اللغات Semantic Laws تخضع لقانون شامل يضبط نشوء الألوان وتحولاتها المتتابعة»[١٤].

وهذا يعني أن استخدام الألوان في النص الشعري ليس عملية اعتباطية محضاً، بقدر ما هي تخضع لقوانين علامية شاملة وثابتة، تجعل ذلك الاستخدام ذا طبيعة ايقاعية هارمونية متتابعة ومتناغمة «لا تعتمد على نظام ثقافي محدد وحسب بقدر ما تعتمد على مستوى محدد من التشابك الثقافي المعقد «'Cultural Complexity'»[١٥]. وهو ما جعلنا نعتبر ذلك الاستخدام المطرد في سياق تجربة الشعر الجديد في البحرين «تكويناً ايقاعياً» له ملامحه الواضحة وقوانينه الثابتة، نظراً لارتباطه القوي بالواقع من جهة، وباللغة الشعرية من جهة ثانية؛ حيث ثبت أن الكلمات، على صعيد هذه اللغة تجعل من حيزها المجازي اطاراً يتبادل فيه الصوت واللون خصائصهما[١٦]. وذلك من شأنه أن يجعل من العناصر اللونية المستخدمة في النص الشعري رموزاً ذات دلالات ثابتة تقريباً ومرتبطة بأماكن محددة لها على درجات السلم الايقاعي لا تبرحها في الغالب العام. كما أن وجودها ليس مرتبطاً بشرط وضوحها اللفظي (ذكر اسم اللون)، ما دام استخدام العناصر اللونية يخضع أساساً لوظيفة اللغة الشعرية ذات الطبيعة اللغوية المجازية.

ولعل ذلك يسمح لنا باستقراء أبرز العناصر اللونية المستخدمة في شعر البحرين المعاصر ووضعها في السلم الايقاعي الخاص بها، وهو لا يبعد عن ثوابت القانون العلامي المذكور مع ما ترمز اليه من دلالات مختلفة. وذلك على النحو التراتبي الذي يوضحه الجدول التالي:

	اللون	الدلالة الرمزية	الدلالة الواقعية	الدلالة الصغيرة في غياب اللون
١	الأسود	الواقع	الظلم والكبت والمحاصرة	الليل، الظلام، العتمة، الزيف، الموت
٢	الأبيض	المثال	الحرية المطلقة	الشمس، الندى، الموج، الكفن، الحياة
٣	الأحمر	النضال	سقوط الشهداء	الدم، الجراح، التوهج
٤	الأصفر	اليأس	الاحباطات النضالية	الصحراء، الرمل، السواحل، التخيل
٥	الأخضر	الأمل	الاصرار والتحدي	النخلة، الغصن، البحر
٦	الأزرق	الحلم	التفاؤل واليقين الصادق	أسماء، البحر، النجمة، الفجر
٧	بقية الألوان	تحولات نفسية	محاولة لتركيب علاقات الواقع للكشف عن حقيقتها	الصور الشعرية وتحولاتها المختلفة

ليس يخفي ما في الجدول من تداخل وتناقض وخلط بين هوامشه الدلالية الثلاثة في تقابل عناصرها مع العناصر اللونية المرتبطة بها. فالكفن (رمز الموت) والحياة يقعان في هامش واحد مقابل عنصر الأبيض، والنخلة تقع في هامشين متناقضين هما اليأس والأمل، والبحر يقع في هامشين مختلفين وان تداخلا هما الأزرق والأخضر (الحلم والأمل). ويعكس ذلك كله حيوية الايقاع اللوني وقدرته التكوينية على التحول داخلياً من عنصر إلى آخر ومن طبقة لونية إلى أخرى، معتمداً على ذلك القانون العلامي الثابت، وهو ما يمنح النص الشعري من خلال استخدام الألوان، حيوية أكبر لتحقيق الوظيفة الشعرية التي لا تعتمد مبدأ التطابق وحده، بقدر ما تنمو عبر قوانين التقابل والاختلاف والتضاد. وهي قوانين أكثر صدقاً وتعبيراً عن حركة الذات وتجربة الشعور الداخلية. فبين الموت والحياة جدل لا ينتهي، والنخلة تروى فتخضر بالأمل وتعطش فتذوي وتثير الاحساس بالشفقة واليأس، والبحر يناوح بين السطح الأخضر والعمق الأزرق وبين الجزر والمد.. وهكذا.

ويمكن التعرف على هذا القانون من التداخلات اللونية، بالكشف عما تشير إليه عناصر اللون، على صعيد الدلالات المختلفة، في تجربة قاسم اللونية الأولى المشار اليها، ثم في سياق تطور التجربة الشعرية العام في البحرين.

يقابل السلم اللوني المذكور عند قاسم حداد، وينتج عنه، سلم دلالي يتمثل في مراحل نفسية ثلاث، هي توتر

الحالة الشعروية واشتدادها (الأحمر) ثم الوعي بها وتمثلها واستيعاب عناصر التوتر فيها (الأخضر = العاطفة + العقل) وأخيراً دفعها نحو نهايتها الطبيعة (الأزرق المائل للبياض = أفق الرؤيا والحلم) إلا أن هذا السلم الدلالي لا يتم له التجسد، إلا في نمو الدلالة بشحناتها ومستوياتها المتشابكة نفسياً وفكرياً ولغوياً وايقاعياً، وذلك في اطار الصورة أو اللغة الشعرية. وهو نمو شبكي متقاطع من شأنه أن يدخل النمو الرأسي (اللوني) في سياق وظيفي. فاللون الأحمر صفة للحرف المقاتل (القاتل/ المقتول) الذي يمثل رمزاً لتجربة «الشاعر» في التعبير عن «الانسان المقهور». وهي صورة مشحونة بالطاقة الفنية والنفسية، مما يجعلها قادرة على الامتداد للكشف عن حقيقة توترها الداخلي وطبيعتها الجدلية العميقة (الكلمة/ الفعل). ويقوم على تجسيد تلك القدرة الامتدادية الفعل «يزرع» الذي يجعل الأحمر فاعلاً والأخضر مفعولاً. وهو مفعول ينطوي على فاعله بسبب اقتران صفة اللون الدلالية بنقيضها الواقعي (الحزن)، وبسبب اقتران المحسوس بالمجرد والمهموس بالجمهور في أصوات كل من الصفة وموصوفها، مما يعكس قمة التوتر والصراع المتوازن بين عنصري الفاعلية التي كانت كامنة في اللون الأحمر، ومتغلغلة في النفس، وملتصقة بخصوصية التجربة الشعروية (الأصفر). ألا أن الوعي الفني سرعان ما يكشف عن حقيقة ذلك الصراع بعد أن تعايشه النفس معايشة حارة وتمتصه طبيعة التجربة الشعورية فتتوجه الصورة المتناقضة (الحزن الأخضر) تلقائياً صوب أفق الحلم وحدود الرؤيا فيفصح الأخضر عن مخزونه الخفي من اللون الأزرق المائل للبياض، فتمتد الصورة الشعرية عبر مراحل طبيعية متعاقبة من الفعل (يزرع) إلى الفعل «يثمر» والناتج هو «يثمر... افراحاً من بلور»، وهو ناتج يوحي على الصعيد اللوني باللون الأزرق بسبب الايحاء بخصائصه البلورية وصفة البياض المتلابسة معه، دون ذكر للأبيض. وبالفعل فسرعان ما تلد الصورة اللون الأزرق من خلال صفة الطوفان الحي المتحرك الراقص رقصاً مؤكداً (من خلال صيغة الاطلاق الفعلية: ترقص رقصاً) رغم خفائه لارتباطه بفعل كائن خفي (الجنية)، وهي الحركة الحلمية الراقصة التي تفرز تلك الصورة المزدوجة والمركبة من عناصر واقعية محسوسة (ثوب) وعناصر مجردة خفية (الجنية) مما يقتضيه «تركيب الحلم الواقعي». وهي الصورة الشعرية التي تنتج في سياقها الرؤيوي والفني (عبر أداة التشبية) صورة تشبيهية ينداح أفقها عن ايقاع اللون الأزرق الختامي كصفة للطوفان المتلابس مع لون الثلج الأبيض.

لقد استطاع الاستخدام اللوني هنا، رغم بساطته وسطحيته أن يحقق ايقاعاً متناغماً ومتطوراً ومتشابكاً على جميع مستويات النص الشعري، النفسية والدلالية والفنية. وقد تعمدنا عدم ذكر المستوى الوزني الذي كانت له وظيفته المميزة في تلك الشبكة الفنية دون شك، لنؤكد على أن ثمة وجوداً حقيقياً لايقاع داخلي، وليس وهمياً كما يظن البعض[١٧]، بصرف النظر عن وجود إطار له يساعده على البروز، في النص الشعري.

إن إيقاع اللون، كغيره من مظاهر الايقاع التكويني، قادر على أن يستقطب من حوله حركة ايقاعية كاملة لا تقل أثراً وتركيباً وصعوبة عن اطار الوزن الخارجي، إن هي لم تتفوق عليها نظراً لانفتاحها وجدتها وغناها وارتباطها المباشر بحركة الذات وتجربة الشعور، مما يجعلها أكثر قابلية للنمو والتطور في تجربة الشاعر وتجربة الشعر بصفة عامة من أية بيئة اطارية أخرى. **وهذا ما يؤكده تطور الايقاع اللوني عند قاسم نفسه من جهة، وتطوره من ثم في سياق تجربة الشعر المعاصر في البحرين من جهة ثانية، كما سنوضح.**

لم يتوقف الايقاع اللوني عند مستوى استخدام اللون المجرد صفة لموصوف واقعي مما يخفف من صفته التجريدية المحض، كما رأينا ذلك عند قاسم في المرحلة الأولى، بل نجد ذلك الاستخدام يصل إلى مستويات أكثر تطوراً وحساسية ووعياً بوظيفة الايقاع اللوني المجرد ودوره في تشكيل الصورة الشعرية وبناء القصيدة العام. وهي مرحلة، رغم نضجها الفني والفكري، لم تخرج عن ذلك التكوين الايقاعي الذي عرضته تجربة قاسم اللونية المبكرة، بسبب ما استجمعته من خصائص التجربة الواقعية المعيشة وما كثفته من مميزات البيئة المحلية ومكونات الانسان النفسية وتجربته العامة المراوحة بين التوتر والصراع اليومي (اللون الأحمر) وانتزاع الأمل وحب الحياة عنوة (اللون

الأخضر) مسكوناً بهاجس الحلم وحتمية الخلاص (اللون الأبيض). وهما الطرفان الاطاريان اللذان يحدان السلم اللوني كما ذكرنا.

وتعبر الألوان الأخرى عن درجات التطور والترابط، صعوداً ونزولاً بين هذه الألوان الثلاثة الأساسية[١٨]، في محاولة مستمرة للانتقال والخروج من حالة السلب الكاملة (اللون الأسود) إلى حالة الايجاب المثالية المطلقة (اللون الأبيض). وهما الطرفان الاطاريان اللذان يحدان السلم اللوني من جانبيه الرئيسيين (الأحمر - الأزرق) والنقطتان اللتان يتحرك بين قطبيهما المتجادلين ايقاع اللون صعوداً وهبوطاً، مجسداً حركة الذات العميقة في علاقتها الاشكالية الحية المتذبذبة بين ظلام الواقع ووهج الحلم. وهي الجدلية التي يضعها علي الشرقاوي في عدد من الصور المتناقضة مثل «سواد الأبيض»[١٩]، أو «ضوء الظلمة»[٢٠].

ويمكننا في ضوء هذا المفهوم المتقدم لايقاع اللون أن نسجل هذه النماذج الشعرية الموضحة، ثم نحاول لمس ما طرأ على استخدام اللون من تطور وظيفي وفكري عن تجربة قاسم السابقة، مما جعلها أكثر تطلعاً للتطابق مع القانون العلامي المذكور آنفاً:

ن/١

وحدك...
ما زلتَ تبحثُ عن مدخلٍ للوطنْ
تقرأ اللونَ:
أسودُ
اصفرُ
احمرُ عَبْرَ المساءِ المسافر بين قميصك والجلدِ
تسأل عن شجرٍ لا يموتُ[٢١]

ن/ ٢

لغة اللون تفصح عن نفسها. الجسد الواحد المتكامل
يكشف سرَّ ترابطه. القوس يعلن اسراره القزحية:
إن المدى اصفرُ
فالردى احمرُ
اصفر... احمر... اصفر... احمر احمر....
اخضر اخضر اخضر ....
ازرق.
فجميع الألوان تسافر عبر اللون الأحمر
هكذا كان يوصي الشهيدُ، فيعلن سرَّ الولادة:
«إن الدم موصول بالدم»[٢٢]

ن/ ٣

من الأزرق تخرج عصافير كثيرة
تنقل في مناقيرها مناديل ضاحكة
ومن الليلكي تتثاءب اقمارُ
اتعبها السهر
تغسل خديها بماء الصحو وتبدأ في العمل
من اللازوردي تتدافع احلامُ الشعوب النشيطةْ
تسرج فرس اليقظة وتبدأ في التحققْ
من الوردي تتباهى الشهوة
تَطوي راياتِ الخجلْ
وتنشر الوية الأحمر
وَتكسِر القاعدة
من سرور عينيك ابتدىء أنا
كالاسطورةْ
اتلفَّتُ
لا أجد سوى سيوفٍ مرتعشةٍ
كغابةِ اغصانٍ في عاصفة
وحين يهجم بكاؤكِ
تجرفني السيول
فلا تسعني السفنُ ولا السواحل
واشتاق إليكِ
كالابيض للالوانْ[٢٣]

ن/٤

صبحت مساءكِ
أكملت فيك نهاري
وشمسُ غروبك تمشي إلى ساعديَّ
تنام بفيء النشيد الجميلْ
فيشتعل الجرحُ ورداً،
ويُزهر مشتلَ وعدٍ قريبْ[٢٤]

ن/ ٥

هكذا تأتي القصيدة
تأتي القذيفة
هكذا
تحتل البياضَ الحالمَ نارٌ
والرمزُ فصلٌ يحتال كالعرش
وقواف تعدو
تنهالُ شظايا تأخذ شكل الكلمات
فأعرف،
استشرف لون الأفق كنجمةِ بردٍ
اهتف
ـ من يكبو في البرد وحيداً لا يدفأ ـ[٢٥]

تعبر جميع النماذج السابقة عن ادراك حسي واع لمسألة استخدام اللون وتوظيفه بخصائصه البصرية المتخيلة توظيفاً شعرياً من خلال الصور الشعرية وذكر لفظة اللون أو اسمه دليل على الوعي الحسي والفكري باستخدامه. وكل النماذج عدا الرابع تشترك في صفة الوعي بذكر مفردة «اللون» صريحة واضحة. وهذا يعني أن استخدام اللون لم يعد، كما كان عند قاسم، مقتصراً على صفته الطبيعية المرتبطة بموصوف واقعي ملازم له ومقترن به أساساً كالدم الأحمر والزرع الأخضر والبحر الأزرق، قبل أن تلعب المخيلة التصويرية دورها الفعال في ربط الواقعي بالمجرد وتغييب ملامحه المحسوسة عن طريق الاستعارة. بل اتجه الوعي، هنا إلى اللون مباشرة كطاقة تشكيلية ذات خصائص نفسية وبصرية متميزة ومستقلة عن قوانين وجودها الخارجي المتلابسة مع عناصر الطبيعة المرئية.

ولعل أخطر النتائج التي تترتب على هذا الاتجاه في نظر بعض الباحثين[٢٦] هو توسيع مجرى الواقعية إلى الحد الذي تسمح فيه للفن التجريدي وأدب اللامعقول بأن يدخلا في إطارها. «وليس ذلك استنتاجاً» من الباحث كما يقول ولكن «جارودي» نفسه ينتهي إلى هذه النتيجة صراحة إذ يقول أن المحدثين قد حرروا اللون، فاللون الأحمر أو الصافي أو الأزرق أو الأخضر يعتبر من الآن «واقعاً في حد ذاته» وهذا يتيح الفرصة لمولد الفن التجريدي[٢٧] وهو بالفعل ما انعكست هنا آثاره التجريدية المتزايدة التي يمثل استخدام اللون استخداماً تجريدياً أحد مظاهرها التشكيلية الكثيرة، مما نحن بصدد دراسته في هذا البحث.

وتقتضي الأمانة الموضوعية أن نسجل محافظة أغلب النماذج اللونية ان جاز الوصف في تجربة الشعر المعاصر في البحرين على ملامح التجربة الواقعية ومضامين الحياة التي تحرك الذات الشاعرة أساساً وترتبط بها دون انقطاع، نظراً لحيوية قوانين الواقع التي لا تسمح بمثل هذا الانقطاع والاقتصار على عوالم التجريد. ودليل ذلك ما يجمع النماذج الشعرية اللونية من عناصر وقوانين مشتركة قادرة على انتاج ايقاع لوني متحد السمات ومتقارب الملامح أشبه بالبنية الايقاعية الخفية (التكوين الايقاعي)، وهي قوانين وشروط لا تسمح كثيراً بالانفلات الذاتي المنعزل أو بالتحليق المسرف في سماوات التجريد بعيداً كلياً عن أرض الواقع مهما بدا الأمر كذلك لأول وهلة.

ولا تخرج هذه البنية الايقاعية الخفية المفترضة عن القوانين الاساسية التي كشفت عنها تجربة قاسم حداد اللونية المبكرة على النحو الذي بيناه، بحيث لم يخرج السلم اللوني عن عناصر القانون العلامي الاساسية، مع ما يتدرج بين تلك العناصر من طبقات وادوار ويتموج من طيف لوني حي. وهو نفسه ما تفصح عنه النماذج الشعرية المذكورة التي يعود زمن كتابتها إلى مراحل مختلفة، تمتد من نقطة تجربة قاسم الأولى حتى آخر ما كتب في هذا المجال، ومن ضمنه ما كتبه قاسم نفسه. وهي جميعها، رغم تطور الوعي باستخدام اللون، تفصح عن ايقاع لوني تشكله عناصر الواقع الاساسية الثلاثة، التوتر الداخلي (الأحمر) ثم الصرع أو العلاقة الاشكالية بين الداخل والخارج، الذات ومحيطها (الأخضر) ثم الهاجس الحلمي الممتد (الأزرق) وهو ما يتطابق أو يتقابل مع عناصر السلم الموسيقي كما ذكرنا[٢٨].

ولا تبدو هذه العناصر ذات قيمة أساسية، إن هي لم تتخذ لها نظاماً تتركب فيه أو إيقاعاً تنتظم بموجبه أو بنية تلتئم في اطارها، مما يجسد حركة الذات على كل من مستوى الداخل الخاص ومستوى الخارج العام تجسيداً

تكوينياً حياً يجعل منه عملاً ابداعياً متميزاً. ولعل عنصر التركيب أو التكوين هو ما يضاف عادة إلى تلك العناصر الاساسية الثلاثة في كل من السلم الموسيقي والسلم اللوني. وهو العنصر المفصلي الحي والجامع لكل العناصر والقادر على تحريكها وتوليد بعضها من البعض الآخر، كما تحرك الروح أعضاء الجسد الواحد، مما ينتج عنه نسق ايقاعي خاص. وهذا هو السبب في «أن عزف السبعة الأصوات الخاصة بالسلم الموسيقي في نفس الوقت، ينتج عنه تآلف هارموني شديد التنافر. . . . ولكن التوافق يتم وفقاً لاختيار خاص بين ثلاثة أو أربعة أصوات. . . وكذلك فإن أداء ألوان الطيف السبعة معاً في نفس الوقت أي خلطها معاً، ينتج عنه اللون الأبيض، وهو أكثر الألوان تنافراً مع البصر»[٢٩].

وما دامت العناصر الموسيقية، ومن ثم اللونية مستخرجة على تركيب عناصر الوجود الأربعة ومتصلة بالطبائع البشرية وحركة الفصول في الطبيعة والأبراج وأيام الأسبوع إلى آخر ما يحاول أهل الموسيقى[٣٠] ربطه بها من عناصر الحياة، فإن استخدام العناصر اللونية، سواء كان استخداماً تشكيلياً مباشراً، أو ضمنياً، لن يتجاوز هذه الطبيعة الايقاعية الكونية والشديدة الخصوصية في الوقت نفسه، خاصة إذا كانت حركة الواقع والذات تسندها وتغذيها وتمدها بايقاع الحياة، كما هو الشأن مع تطور استخدام اللون في تجربة الشعر المعاصر في البحرين، حسبما تكشف عنه النماذج الشعرية المذكورة.

إن النموذج الأول يفصح عن نية واضحة لاستخدام اللون، وذلك من خلال «قراءته» ويعتبرها مدخلاً كان يبحث عنه المناضل للوطن. وفعل «القراءة» فعل ايقاعي في الأساس، نظراً لما ينطوي عليه من انتظام وتسلسل وتركيز وربط ومقدمات تقود إلى نتائج وبداية ونهاية. . . الخ. لذلك فالنموذج لا يضعنا أمام بعثرة لونية اعتباطية، بل هو يوحي لنا منذ اللحظة الأولى بما ستكون عليه الألوان من انتظام ايقاعي طبيعي يكشف عنه فعل القراءة، خاصة حين يتشكل ذلك الفعل/ المدخل في صورة «كتاب» تتقلب صفحاته صفحة صفحة مع تحولات الألوان لوناً بعد لون: أسود/ أصفر/ أحمر. . . الخ . . . ويلاحظ الايقاع اللوني، هنا عبر ما يحتله كل لون من مساحة ووظيفة وبروز وامتداد في الصورة الشعرية. ففعل القراءة لا يتوقف كثيراً أمام كل من صفحة اللون الأسود وصفحة اللون الأصفر، بل يكتفي النموذج بذكرهما خطفا متتاليين تتاليا عمودياً يوحي بالتقليب والطي والمجاوزة، نظراً لأن اللونين يشكلان التجسيد الواقعي المعروف بانعكاساته النفسية المألوفة من احساس بالظلم واليأس والجفاف. إلا أنهما رغم ذلك ينطويان على خصائص لونية متناقضة، فحين يبدو الأسود ليس لوناً أو يبدو لوناً قمعياً طاغياً ينفي جميع الألوان سواه، فإن الأصفر يبدو إلى جانبه نقيضاً، أي بذرة لونية قابلة للنمو والتدرج نحو اللون الحقيقي الأقوى (الأحمر). ومن نقطة الأحمر تبدأ الصورة الشعرية في التشكل والبروز والامتداد (أحمر عبر المساء المسافر بين قميصك والجلد). ولا تقف الصورة ولا الألوان عن امتدادهما وتحولهما الايقاعي الطبيعي المرتبط بفعل «القراءة». إلا أن ما يختلف هو المظهر التشكيلي الذي يتجلى فيه ذلك الامتداد الايقاعي وذلك نظراً التغير مستوى القراءة (النضال) من السطح الخارجي الصدامي إلى العمق الداخلي السري. وهذا ما يجعل صفحة اللون الأخضر تغيب في فعل القراءة وتنطوي في ثنايا تشكيل الصورة وابعادها الداخلية (شجر لا يموت). كما يصبح اللون الأزرق أكثر غوصاً في أعماق فعل القراءة وتشكيل الصورة، فيتخايل للذهن كما يتخايل الحلم البعيد من خلال توتر اللون الأخضر نفسه المتخفي والمتجسد في مفردة «شجر» المسبوقة بهاجس البحث والسؤال والمتبوعة بفعل النفي «لا يموت» ونفي الموت، أي الحياة الخالدة، يوحي بلون الأبدية (الأزرق) حيث الحلم المتوهج والغائب في الوقت نفسه. ولأن اللون الأزرق يتضمن عادة البياض كما ذكرنا، فإن تناقضاً أساسياً يكشف عن نفسه بين أول صفحة في فعل القراءة (أسود) وآخر صفحة فيه (أبيض)، وذلك على عدد من المستويات منها البروز والخفاء، التقلص والامتداد، الخارج والداخل، الواقع والحلم، البداية والنهاية. وقد حرص التشكيل الصوري على تحقيق ذلك التدرج اللوني المتحلل والمتنقل من نقطة الأسود إلى أفق الأبيض، مجسداً حركة الذات في انتقالها من صحفة

الواقع إلى استبطان صفحات الحلم. وقد تمت تلك القراءة في سياق من الفعل الواحد النامي، وضمن ايقاع لوني ونفسي وصوري ودلالي متماسك، رغم اختلاف عناصره ومكوناته. وقد جسد نظام التفعيلة المتموج والمتناوح بين التقلص والتمدد تلك الوحدة الايقاعية الحية، من الناحية الاطارية. كما جسد حالة التذبذب بين صفحة الواقع والحلم، مما تتصف به قصيدة التفعيلة بشكل خاص.

ولا يختلف النموذج الثاني كثيراً عن هذه النتيجة أو الصورة الايقاعية التي كشف لنا عنها النموذج الأول، خاصة وأنه يستخدم التدرج اللوني نفسه محاولاً خلق سلم ايقاعي عبر وظيفة التشكيل الصورية ذاتها. ولعل ما يميز النموذج الثاني ويلفت الانتباه فيه، تكثيف المساحات اللونية بصورة واضحة. وهي الخاصية التي ينهض عليها بناء النص في مجمله، مما يحيله إلى نص تجريبي حاول صاحبه من خلاله الوصول إلى كتابة «القصيدة اللونية» التي يكون فيها اللون هو السيد الأول على الكلمة، ويكون ايقاع العين المتخيل هو الغالب على ايقاع الأذن الصريح[٣١].

ويتميز النموذج الثالث بقلب هارمونية الايقاع اللوني التي ألفت النماذج والنصوص الشعرية الجديدة استخدامها مجسدة بذلك ايقاع الحياة وحركة الواقع عبر ادوارهما الرئيسية الثلاثة المذكورة. فالنموذج لا يبدأ كالعادة بحالة التوتر الداخلي (الأحمر) أو بلون الواقع الخارجي (الأسود) أو نقيضه (الأصفر) وصولاً إلى الأزرق الموحي أو المائل للبياض عبر اشكالية اللون الأخضر، مما يخلق عادة شعوراً نامياً ويولد احساساً متصاعداً بإيقاع الحياة وحركة الذات فيها. بل نجده يتخذ له طريقاً معكوساً حين جعل «البياض» منطلقاً ايقاعياً يفصح عنه عنوان النص (كالأبيض)، ثم يختفي عن النص تماماً ولا يظهر إلا آخره ضمن الصيغة التشبيهية نفسها، وذلك بعد أن أفسح للازرق فرصة تكوين الايقاع اللوني. وبذلك جعل الحلم مفتاح النص الشعري، ثم راح يهبط تدريجياً عبر عدد من الدرجات اللونية المتكاثفة (الليلكي، اللازوردي، الوردي) وهي تتدرج متداخلة تداخل الوان الغسق المتفتحة المنداحة عن ضوء النهار ساعة الفجر، ممهدة بذلك إلى بروز اللون الأحمر بروزاً مفاجئاً وطبيعياً في الوقت نفسه، ذلك لأن النموذج قد جعل من الأحمر اللون المركزي الذي يتسلسل نحوه ايقاع اللون كما رأينا، ويتفرع منه ثانية عبر حزمة من الأشعة المختلفة في انعكاساتها. وتتمثل مركزية اللون الأحمر ذات الوظيفة المزدوجة (المجمعة والموزعة) في تلك الصورة الشعرية المبينة على خاصية التضاد عبر الفعلين (تطوي/ وتنشر) وعبر صفتي المحسوس والمجرد (الخجل/ والأحمر) وعبر الحجمين الصغير والكبير (رايات/ وألوية). أما عبارة «وتكسر القاعدة» فتشير إلى هذه الوظيفة المزدوجة المتمثلة في امتصاص الألوان وتحويلها إلى صور واقعية تتدرج تدرجاً لونياً خفياً هذه المرة متصاعدة من نقطة الواقع المركزية (الأحمر) المنطوية أساساً على أزرق الحلم كما رأينا، نحو الواقع الصراعي الأخضر في صورة (غابة أغصان في عاصفة) وهي تذكرنا بصورة «الحزن الأخضر» في تجربة قاسم الأولى التي انطلقت من «الحرف الأحمر» وبلغت «الطوفان الأزرق». وهو ما يبلغه الأخضر الخفي[٣٢] هنا وهو يتوجه نحو أفق الرؤيا والحلم (الأزرق) عبر ما توحي به مفردات مثل (السيول، السفن، السواحل) التي يتداعى معها واقع البحر بشفافيته الزرقاء المائلة للبياض تداعياً حراً وخفياً يؤكده انبثاق الأبيض صريحاً لأول مرة في النص، ليختم بذلك لعبة اللون في مستوييها الجلي والخفي، ويربط الضفيرة اللونية من طرفيها الايقاعيين: الصاعد نحو الأزرق والهابط منه، فينحصر السياق النصي بذلك بين بياضين، بياض النهاية وبياض ما قبل البداية أو البداية الفعلية. وهكذا يدخل عنوان النص ضمن ايقاع النص ووحدته العضوية ونموه السياقي، وهذا الاستنتاج ليس تزيداً أو تمحلاً من قبلنا، فهو ميزة من ميزات تجربة قاسم الشعرية كما أوضحنا ذلك بتفصيل أكثر في مكان آخر غير هذا البحث.

ولا شك في أن لخصائص «قصيدة النثر» الايقاعية، دوراً كبيراً في تشكيل الايقاع اللوني على هذا القدر من الحرية المبدعة الذي لاحظناه في نموذج قاسم، وهو ما سمح له بقلب نظام السلم اللوني رأساً على عقب، كما رأينا، مما يقترن، فيما يبدو، بعملية قلب نظام الوزن أو بنية

الايقاع الاطارية من الوزن إلى «النثر». نظراً لأن كلا النظامين يصدر عن مركز ابداعي واحد يتمثل في حيوية الذات الشاعرة، وقدرتها على التخلص من القيود والأنظمة الجاهزة، خاصة وهي تعيش حالة من التوتر بين الحلم والواقع تدفعها إلى الاهتمام بايقاع اللون وتشكيل العلاقة بين عناصره ومكوناته.

إن لايقاع اللون المعبر عن حركة الذات الشعرية المشدودة كالوتر المرهف بين طرفي الواقع والحلم، حضوراً مميزاً ونكهة خاصة في تجربة الشعر المعاصر في البحرين، نظراً لما يتجسد في البيئة الطبيعية من ايقاع لوني متناغم يتدرج بين زرقة البحر والسماء، وخضرة النخل وصفرة الشواطىء الرملية. وهي ألوان صافية مشعة واضحة يؤكد صفاتها تلك ضوء الشمس الساطع الذي لا يغيب على مدار العام، عاكساً ضوء الحلم الأبيض والمثال المطلق على صحو الطبيعة، وداخل النفوس المسكونة بهاجس الخلود المتقطر فيها من الذاكرة الأسطورة الحية عبر اسطورة الأرض التي «لا تغيب عنها الشمس»(٣٣). وهو ما جعل «اللون» الأبيض محبباً وأثيراً إلى قلب الشاعر البحريني، حتى وهو لا يفكر في استخدام اللعبة اللونية وايقاع اللون(٣٤)، كما نلاحظ ذلك في النموذج الخامس (تحتل البياض الحالم نار) وفي صورة للشاعر علي خليفة يقول فيها:

يجيء يوم أبيض في قمة الزمن(٣٥)

وقد يحتل الأبيض قصائد كاملة مثل النموذج الثالث لقاسم حداد. ولعلي الشرقاوي قصيدة طويلة بعنوان (ما الذي أبقى الأبيض مستيقظاً) يسيطر عليها لون الحلم الأبيض ويشكل لحمتها ويوجه حركة ايقاعها اللوني، كما يتضح من هذا المقطع المقتطف منها:

والطفل تَهَجّى
الأسودُ يأكل اكتافَ العمّال
ويبصقها ذهباً في سوق النخّاسينْ
الأحمرُ كان يعاني فقر الدَمْ
الأخضرُ لم يستوعب حلمَ العشبْ
الأصفرُ كان يُصلّي للحَجَر الصمّيِّ
الألوانُ الأخرى ضاعت في الحب
وأنت الأبيضْ
إفتلْ من شفتيك المد المرجانيّ
ومرجحْ أطفال الحرف البدويِّ
بأرجوحات الصعب(٣٦)

ويقف الأسود في الطرف النقيض للابيض، كما هو واضح، مجسداً انعكاس الجزء المظلم من الواقع وشروطه الظالمة على تسلك النفس الحالمة وصحو الطبيعة من حولها وصفاء الذاكرة الأسطورية الخالدة، مما يدخل الأبيض والأسود في ثنائية اشكالية وعلاقة جدلية لا تكاد تخلو منها قصيدة لشاعر بحريني مهما يكن موضوعها أو شكلها أو مرحلة كتابتها، كما فصلنا القول عنها في غير هذا المكان من البحث(٣٧). ولعل ما يعطي هذه الثنائية الاشكالية حضورها في الشعر البحريني هو ارتباطها بثنائية النور والظلام الأزلية المنحدرة من أصول اسطورية غائرة في التجربة الانسانية. وهذا ما يدعم حضورها في كل المراحل الشعرية وعند جميع الشعراء في البحرين، اضافة إلى ما ذكرناه سابقاً من أسباب تتصل بالطبيعة وعناصرها.

إن الشعراء الشباب في البحرين، رغم ذلك، هم أول من اكتشف ايقاع العلاقة اللونية المتحركة جدلياً بين طرفي تلك الثنائية الأزلية، وذلك من خلال ما اكتشفوه من قوانين تربط بين عناصر في الواقع والطبيعة، خاصة العلاقة الحيوية بين النخلة والبحر التي لم يلتفت إليها قبلهم أحد من الشعراء على الصعيد الواقعي وعلاقاته المتشابكة القديمة قدم وجود الانسان في جزر البحرين على النحو الذي بيناه في دراسة اخرى(٣٨).

إن اكتشاف العلاقة الواقعية الصميمة بين اللونين الأخضر والأزرق (النخلة والبحر)، عبر نقاط تقاطعهما الاشكالية المتعددة، هو ما قاد إلى الكشف عن تلك المعاناة الداخلية الحية التي عاشها انسان البحر والنخلة في صراعة مع واقعة والمتمثلة في اللون الأحمر الذي أصبح مركز الايقاع اللوني حسبما رأينا، كما هو مركز ايقاع حركة الواقع. ومن اللون الأحمر بدأ الشاعر في تشكيل أول تجاربه ومحاولاته في ايقاع اللون كما رأينا ذلك في تجربة قاسم الأولى حيث لعبت الألوان الثلاثة (الأحمر، الأخضر، الأزرق) وحدها،

دور المقامات اللونية وثوابت القانون الأساسية في تلك التجربة المبكرة، ولكنها مقامات متلابسة مع حركة الواقع وعناصره قبل أن تستقل وتتجرد في مسار تطور ايقاع اللون وتوظيفاته على النحو الذي بيناه. ويعود ذلك إلى أن منطلق الرؤية الشعرية الحديثة، ابتداء من مطلع الستينات هو الواقع نفسه مكاناً وزماناً في تقاطعه الجغراتاريخي، فحس الرؤية يهدي الحياة ويرتقي بصورها الطبيعية المحسوسة نحو الانسانية والمعقول. أي يرتقي بالحياة من المكان إلى الانسان ويقدم للانسان مظاهر المكان الطبيعية قمصاناً لحدسه ومشاعره وأفكاره[٣٩].

وليس أدل على هذا الانبثاق الواقعي، من ذلك الترابط العضوي الذي نلحظه بين ايقاع اللون وإيقاع الحرف في معظم النماذج السابقة. فلون الحرف عند قاسم احمر والشرقاوي «يقرأ» اللون مرة «ويتهجى» اللون مرة أخرى، وفي النموذج الثاني اللون «لغة» تفصح عن نفسها. وكتابة القصيدة في النموذج الخامس نار تحتل البياض الحالم. فهاجس الربط العضوي بين ايقاع الصورة وايقاع الصوت في اللغة الشعرية دليل على انبثاقها العميق من قوانين الواقع الزمكانية، لأن ذينك الايقاعين يشكلان قانون اية ضفيرة لغوية حقيقية، خاصة في اطار اللسان العربي حسب نظرية الأرسوزي، إذ ان «اللسان العربي اشتقاقي البنيان، ترجع كافة كلماته إلى صور صوتية ـ مرئية، مقتبسة مباشرة عن الطبيعة الخارجية، تقليداً للأصوات الحاصلة فيها أو عن الطبيعة الإنسانية، بياناً لمشاعرها»[٤٠]، إضافة إلى أنهما جزء من الوظيفة الشعرية المجازية كما أشرنا.

وأخيراً لا بد من هذا السؤال: لماذا لم يقف استخدام اللون عند وظيفته الطبيعية الأولى المتلابسة مع عناصر الواقع على النحو الذي لاحظناه في تجربة قاسم المبكرة، مما يتناسب مع قانون اللسان العربي الذي عبر عنه الارسوزي؟ ولماذا اتخذ له هذا المسار الذي تطور فيه نحو التجريد والرمز وتشخيص اللون؟.

لعل ما لاحظناه من أسباب حول تشخيص الحرف وتجسيده يجيب على جانب كبير من السؤال، نظراً لما ذكرناه من علاقة متلازمة بين ايقاع اللون وايقاع الحرف. فكل من الحرف المجرد واللون الصرف يشكل قناعاً رمزياً واقياً من بطش سلطة الواقع خاصة السياسية منها. واطراد تطور ايقاع كل منهما نحو التوظيف المجرد دليل على اطراد واقع البطش والقمع واستفحاله وضغطه الواضح على قوانين «الخلق» مما يدفع بها عادة من حرية الخارج الطبيعية إلى حرية الداخل التعويضية المصطنعة، وذلك على نحو تعبيري خاص عالجناه في مكان آخر غير هذا البحث[٤١]. غير أنه لا ينبغي أن ننسى أن سلطة الواقع هي كل واحد لا يتجزأ على صعيد الزمان والمكان. فاللغة والأشكال والتقاليد الأدبية والاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية اجزاء في اطار بنيوي واحد. وهو الذي حال دائماً، قبل منتصف الستينات من القرن الحالي، دون اكتشاف قوانين الواقع الجوهرية المتمثلة في علاقة النخلة بالبحر من جهة، وعلاقة الانسان الحقيقي (الكادح الفقير) بهما من جهة ثانية. فالطبيعة ازاء تلك الرؤية القاصرة كتاب مغلق لا تملك اللغة التقليدية سوى فك حروف عنوانه المتباعدة. لأن اللغة بكلماتها وحروفها وأصواتها ومرئياتها وقواعدها وتراكيبها وأخيلتها المتوارثة مسكونة بقوانين السلطة الرسمية الكابحة ذات الخصائص الاستلالية والوسائل القمعية المتعددة والمتجسدة على أرض الواقع. وبذلك كبح الانسان الحقيقي (الشعبي) واستغل على مدى التاريخ أبشع استغلال، على صعيد العمل والفن والخيال والفكر. ففقد الحرية والمقدرة على التعبير عن تلك العلاقات الجوهرية التي تربطه بعناصر الواقع الاساسية مثل النخلة والبحر وما يربط بينهما من علاقات اسطورية وتاريخية وواقعية حميمة، لا يمكن التعبير عنها إلا بخيال طليق ولغة متحررة تصدر عن علاقات واقعية حرة وشروط انسانية بعيدة عن القمع والاضطهاد والاستغلال والكبح.

وهذا ما لم يتحقق قبل احداث منتصف الستينات الشعبية الواسعة والعارمة التي اتسمت لأول مرة بعدد من الخصائص لم تتسم بها جميع حركات التململ الوطنية السابقة، وأهمها الوعي الفكري الثوري نظراً لما افرزته تلك الانتفاضة من شريحة ثقافية خارجة من صلب الطبقات الشعبية الفقيرة

استطاعت بدورها أن تفرز حساسية شعرية جديدة تمثلت في محاولة تحرير لغة الانسان الكادح وخياله وتكوينه النفسي والفكري وتقاليده الأدبية من سجنها القديم وقيودها المتراكمة الصدئة وقوانينها الواقعية الفوقية، وصولاً إلى قوانين الواقع الحقيقية الرابطة بين الانسان وعناصر الطبيعة الانسانية. فكانت النخلة والبحر دعامتي تلك الطبيعة، وكان الشقاء الانساني الطويل جوهر العلاقة المشتركة والمتقاطعة بينهما. فكان الايقاع اللوني الثلاثي الذي ذكرناه (الأخضر، الأحمر، الأزرق) عماد تلك العلاقة بين النخلة والبحر والدم المسفوح. وضمن ذلك تم الربط العضوي بين الايقاع اللوني وايقاع الواقع. وهو ربط يتضمن في التجربة الشعرية المبكرة، كما رأينا رغبة تحرير كل طرف بقوة الطرف الآخر. بعد وعي نقطة التقاطع الاشكالية بين الطرفين، الواقع والحلم.

غير أن واقع القمع المتجدد والخيبة التي منيت بها الطبقات الشعبية في آمالها واحلامها وتطلعاتها، قد حول اتجاه حركة الذات الشاعرة من الخارج إلى الداخل، بحيث اهتمت داخلياً بادواتها ووسائل تعبيرها السرية الخاصة بها ليتحقق لها التعبير عن الواقع بالصورة الداخلية الصادقة العميقة الممكنة. وهي صورة مبنية، كما هو واضح، على افتراض معادلة صعبة يتسنى لطرفها الداخلي المكبوت الوصول إلى الطرف الخارجي في غفلة من بطش سلطة الواقع وقوانينه الكابحة على مختلف الأصعدة. فكانت الرموز والأقنعة والمرايا والتجريد وغير ذلك من الوسائل والحيل الفنية الممكنة والتي من بينها استخدام الحروف والألوان، كما رأينا، استخداما انتقل بوظيفتها من مستوى التعبير الواقعي المائل للوضوح إلى مستوى التعبير الرمزي المائل للغموض.

وبقيت العلاقة بين التجريد الرمزي الناتج عن تطور وظيفة اللون الايقاعية والواقع قائمة ومتينة، رغم ذلك، كما هو الشأن مع تطور ايقاع الحرف، نظراً لأن قوانين الواقع ومضامينه هي موجهة الشاعر الاساسية ومحركة تجربته الشعرية وهي التي تفرض عليه استخدام هذا الشكل التعبيري أو ذاك، ونظراً لما يتميز به واقع البحرين من قوانين وعلاقات اشكالية يتعذر على الشاعر، في أي وقت، التجرد من وطأتها وضغطها التاريخي المطرد، خاصة في العصر الحديث. وهو ما انعكس تدريجياً على شكل القصيدة وفضائها التشكيلي الخارجي المحيط والمتداخل مع لغتها الشعرية وفضائها الداخلي.

الهوامش

(١) انظر مجلة (فصول) عدد ٤ عام ١٩٨١ (ندوة العدد).
(٢) مايسترو يوسف السيسي: دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨١، ص ٤٨.
(٣) نفسه.
(٤) ابراهيم العريض: نظرات جديدة. انظر (الموسيقى الشعرية) ص ١٩.
(٥) نفسه. راجع الجدول الذي يقابل فيه اثنان من الموسيقيين العالميين بين الألوان والمقامات. راجع دعوة إلى الموسيقى.
(٦) جان برنيس (المخيلة) ت. د. خليل الجر، المطبعة البولسية، لبنان ١٩٧٧ سلسلة ماذا اعرف (٤)، ص ٢١.
(٧) ينبغي أن نشير هنا إلى إمكانية البحث في ايقاعات عديدة تتصل ببقية الحواس كالشم واللمس والذوق. ولعل وجود هذه المجالات أقرب في واقعه ونسقه إلى إطار الأنظمة الدلالية منه إلى مصطلح الايقاع المرتبط عادة بالصوت والأذن. إلا أنها رغم ذلك تدخل في اطار المفهوم الواسع لمعنى الايقاع باعتباره نظاماً، بصرف النظر عن طبيعة ذلك النظام ومادته أو الحاسة المكلفة بالتقاطه وترجمته. وهذا هو معنى قول بودلير «اسمع موسيقى وأرى تشابها وارتباطاً وثيقاً ما بين الألوان والأصوات والعطور. ويخيل لي أن كل هذه الأشياء وليدة شعاع واحد من الضياء. ينبغي أن تجتمع في نشيد عجيب».
أنظر د. انطوان غطاس كرم (الرمزية)، دار الكشاف، بيروت ١٩٤٩، ص ٩٢.
(٨) ص ١/٩٩.
(٩) في قصيدة اخرى بعنوان (حروف النار) يقول قاسم (لأن حروفنا الخضراء والحمراء: ملء مخاضها ثورة)، انظر ص ١/٩٥.
(١٠) Joseph, Williams: Sematic Laws, ch. 8. (Linguistic Prespectives on Litérature) BX Ching, Halex and Luns Ford. London, F.P. 1980, P: 172.
(١١) (١٢) (١٣) (١٤) المصدر السابق نفسه.
(١٥) (١٦) المصدر السابق نفسه.

(١٧) يقول محمد ياسر شرف في مقالة له بعنوان (النثيرة جنس أدبي جديد): أما القول بموسيقى «داخلية» ذات مواصفات لا تخضع لمقاييس «خارجية» تعرف بها الموسيقى «الخارجية» من حيث هي ظاهرة فيزيائية، فهو ادعاء وجود شيء لا يبرهن وجوده إلا الزعم بأنه موجود. وهذا ما يجعل الموسيقى الداخلية وهما، منتجا خيالياً مفروضاً ليس له وجود واقعي في الزمان والمكان. انظر مجلة (الأقلام) العراقية، عدد ١٠ و١١ (١٩٨١).

(١٨) على اعتبار أن اللون الأصفر الرابع يدخل في تركيبها جميعاً وبذلك يمثل عنصراً تركيبياً مشتركاً بين الألوان الثلاثة ومشتقاتها الأخرى، كما سنرى وقد يستقل اللون الأصفر بظهوره احياناً.

(١٩) انظر ص ٦/٧، قصيدة (ما الذي أبقى الأبيض مستيقظاً).

(٢٠) أنظر (تقاسيم) ص ٥٨، والليل الأبيض ص ١٨ والظلمات البيضاء ص ٦٢.

(٢١) علي الشرقاوي: ص ١/٥٧. عنوان القصيدة (من أين تأتي... إلى أين تذهب؟).

(٢٢) كاتب البحث، ص ٢/٣٢.

(٢٣) قاسم حداد، ص ٤/٤١، قصيدة (كالأبيض).

(٢٤) أحمد مدن: ص ١/٦٨.

(٢٥) فوزية السندي: ص ١/٢٦ من قصيدة بعنوان (النورس).

(٢٦) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٨، ص ١١٥.

(٢٧) يقتبس المؤلف هذا الرأي من كتاب روجيه جارودي (بالفرنسية) الموسوم؛ D'un réalisme sans rivages, Paris, 1963.

(٢٨) راجع هذه المقابلات بين عناصر السلمين الموسيقي واللوني عند اثنين من كبار الموسيقيين العالميين، في الجدول المشار إليه سابقاً، والوارد في كتاب (دعوة إلى الموسيقى، ص ٤٩).

(٢٩) دعوة إلى الموسيقى، ص ٥٠.

(٣٠) أنظر كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام (الفصل الأول)، مجهول المؤلف.

(٣١) نشرت القصيدة أول مرة في مجلة (الآداب) البيروتية، عام ١٩٧٨، وقد تصدرتها عبارة «قصيدة لونية».

(٣٢) إن اللون الأخضر لا يفارق ايقاع اللون في تجربة قاسم حداد، وأن هو بدأ خافياً لا يبين. يقول في مجموعته (شظايا) وضمن مقطوعة مستقلة بعنوان (اغواء): رأيت الأخضر يغلب الجبل ويغويه. ص ٥٣. كما يقول في (قلب الحب) ضمن مقطوعة مكرسة للون الأخضر: يتمشيان... اثنان في واحد/ والأخضر يرافقهما... الخ. ص ١٤١.

(٣٣) راجع (الذاكرة الاسطورية) في (اشكاليات ما قبل النفط) بالملحق المستقل.

(٣٤) في التجارب والمجموعات الشعرية الأولى يبرز في مفردات ذات دلالات رمزية مثل (الشمس، النهار، الضوء، الفجر... الخ) وتلفت كثرة استخدامها الباحث إلى الحد الذي لا يمكن فصلها عن سياق تطور الايقاعي اللوني، خاصة وأن هذا الاستخدام الأبيض طرف ثنائية اشكالية مطردة طرفها الآخر المقابل (الأسود) في صورة الدلالية المختلفة.

(٣٥) ص ٢/٤٧.

(٣٦) ص ٦/٨. تاريخ القصيدة ١٩٨١.

(٣٧) راجع ثنائية الضوء والظلمة في الفصل الثاني من بنية المضمون. انظر: السكون المتحرك (تحت الطبع).

(٣٨) انظر (ماقالته النخلة للبحر: دراسة في شعر البحرين المعاصر) ١٩٨١.

(٣٩) د. خليل احمد: دور اللسان في بناء الانسان عند زكي الارسوزي، دار السؤال دمشق، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٠٤.

(٤٠) دور اللسان في بناء الانسان، ص ١٠٢.

(٤١) راجع وظائف الرمز الثلاث الاجتماعية والنفسية والفنية في (بنية اللغة) الفصل الثاني «حيز الترميز».. من اطروحتنا للدكتوراه (السكون المتحرك).

٦٧

الأسلوبية بين التراث والمعاصرة

الدكتور محمد كاظم البكاء
(العراق)

التراث ومستجدات العصر :

تطرح اللسانيات الحديثة عبئاً ثقيلاً على الباحث العربي الذي يستند إلى تراث ضخم امتدت به القرون الطويلة ولكنه يتصارع والحداثة من حيث هي موقف مبدئي وهذا يدعونا إلى أن نراهن على الصعبة باحثين في زحام التراث عن مساقط الضوء التي نتبصر بها ما بلغته الدراسات اللغوية الحديثة، وقد يقع نظر الباحث على قسم من التصورات اللسانية الحديثة وعلى مسائل وأفكار جزئية مما يقع فيها التوارد بين ما في التراث العربي وما لدى الأوروبيين وغيرهم فيتيح هذا طرح المراهنة الجذرية في ألفة التواصل ومودة اللقاء بين التراث والحداثة، ويبرهن على تواصل الفكر من رحم التاريخ إلى ولادة العصر الحديث من دون قفز يوجب القطيعة، وهذا يجعلنا نزهو ونشعر بفرح الابن الذي يسترد أباه، ولكن الباحث العربي ما زال يفاجأ كل يوم بالنظريات الجديدة والمدارس اللغوية العديدة التي تتجاوز الجزئيات والمسائل ويدرك أنه على امتداد مساحة اتسعت بها خارطة اللسانيات الحديثة فيوجس خيفة وينا له الردع والمهابة. وهذا يتطلب أن نعاود النظر في إرساء منهج نبعث به التراث بروح العصر وأن نتفق فيه على أسس تستوعب خطونا على طريق واحدة وإن اختلفت عليها مواضع الأقدام، وفي تقدير الباحث أن أسس هذا المنهج في احياء التراث وبعثه ورفده بالجديد هي :

أولاً ـ اعادة قراءة التراث لنستل من ركامه القيم الرئيسة والأصول العامة فنسقط منه التصورات التي ينحصر موضوعها في الجزئيات والتفاصيل الدقيقة لنعود به الى النشأة الأولى رشيقاً خلواً من الترهل في أحسن تقويم.

ثانياً ـ أن نقلب طرفي الموازنة بين التراث العربي والدراسات الحديثة، لأن الذي يؤسف عليه أن نجعل ما لدى المحدثين معياراً للتقدم والتطور. . .

ان هذا الاتجاه في البحث ينطوي على خطورة علمية تنأى عن الموضوعية، لأننا نعرب ابتداء عن الاعتراف بتقدمهم وتفوقهم.

ذلك صحيح في ميادين المعرفة التطبيقية ولكن لا يطرد ذلك في العلوم النظرية عامة والعلوم اللغوية خاصة. إن البحث في تاريخ علم اللغة في أوروبا يؤكد أن مناهج اللغة التي قامت في الغرب حديثاً ما زالت تسترشد بمناهج العلوم الحديثة وإنها تحث الخطى في البحث عن منهجها الأفضل حتى النصف الثاني من القرن الحالي الذي يشهد ظهور الاسلوبية، والبنيوية. قال (أديث كيروزويل) في كتابه (عصر البنيوية): «لقد انتهى عصر (البنيوية) في باريس تقريباً، ولكن الفرضيات البنيوية ما زالت تتخلل الفكر الفرنسي وتسهم في صياغة (ما بعد البنيوية)»[1] فليس من المنطق أن يكون الدرس اللغوي الحديث الذي ما زال على طريق الأحداث والتغيير معياراً نوازن به التراث العربي الذي رست قواعده وثبتت وطائدة في قرون خلت. وكيف يصح أن نوازن مثلاً علم النحو في الكتب التي تمثل خلاصة الفكر النحوي للرعيل الأول من النحاة العرب من علم الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي تلقاه من شيوخه وأنصاره الى تلميذه سيبويه، بمصنف (نوم تشومسكي): (التراكيب النحوية) الذي صدر عام ١٩٥٧ م الذي لم يسلم من نقد المحدثين.

ثالثاً ـ أن نرعى في الافادة من اللسانيات الحديثة طبيعة اللغة العربية وخصائصها والأهداف المتوخاة في دراساتها، وقد تنبه على هذه الخصوصية الاستاذ علي النجدي ناصف قائلاً: (ليس كل ما يقال عن لغة ما يمكن أن يقال كما هو في جملته وتفصيله عن لغة اخرى، لأن اختلاف الموضوع يستوجب في كثير من الأمر اختلاف التطبيق ولو على وجه من الوجوه»[٢].

رابعاً: إن الدرس اللغوي الحديث ينبغي أن يقر بوجود تراث ضخم يتيح الافادة منه، فليس من الحكمة أن يبدأ الباحثون المحدثون من الصفر ولديهم تراث انفق فيه القدماء جهداً كبيراً. ان عليهم أن يبدأوا في النحو مثلاً من حيث انتهى النحويون القدماء، وبذلك ينتظم لهؤلاء الباحثين تواصل البحث وتكامله واطراده. ولكنا نستفزهم ونحمشهم احماش النار من الحطب في استكمال دراسة اللغة في جوانب أخرى لم يتنبه عليها القدامى، ولم يصرفوا فيها عناية ولم يتوافر لهم فيها وسائل البحث الحديثة. فقد وقف الباحث مثلاً في دراسة (البنى النحوية لدى تشومسكي) على أن الجملة النواة التي نبه عليها تشومسكي هي التي نجدها في مقدمة كتاب سيبوية وهو يتكلم على (المسند إليه) فهما ركنان رئيسان في جملة فلا بد أن يكونا هما العنصرين اللذين ينبغي البحث عنهما في النواة، وإن المستوى الثاني من نظرية تشومسكي وهو (مرحلة القواعد التحويلية) هو ما نص عليه عبد القاهر الجرجاني حيث يقول:

«أن تتوخى في كلام هو (لاثبات معنى) أن يصير نفياً، أو استفهاماً، أو تمنياً فتدخل عليه الحروف الموضوعية لذلك، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى أو بعد اسم من الاسماء التي ضمنت ذلك الحرف ـ وعلى هذا القياس»[٣].

وهذا يعني أن الجملة النواة هي ما كانت لاثبات معنى وأن النفي والاستفهام والتمني وغيرها مما يتحول به الكلام من صورة إلى أخرى. ولكن تشومسكي لم يفد من خصائص نظرية النحو العربي من حيث وطريق لا يشاركه الآخر فيه.»[٨] أما عبد القاهرة الجرجاني (ـ ٤٧١ هـ) فإنه حرص على تحديد الأسلوب في (نظرية النظم) عند الكلام على الشعر خاصة، لأن له طرقاً واضحة في النظم وهو ينحو به منحى ذهنياً يستعين عليه بالتمثيل الحسي فيقول: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدىء الشاعر في معنى له وعرض أسلوباً ـ والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ـ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه فعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال: قد احتذى على مثاله...»[٩].

ويرقى مفهوم الأسلوب عند الغربيين إلى بدايات التفكير الأدبي في أوروبا ويظهر أكثر ارتباطاً بالبلاغة منه بفن الشعر[١٠].

يؤكد (هوكيت) في مؤلفه الحديث: (درس في الألسنية الحديثة) أن تعبيرين في اللغة ذاتها ينقلان المعلومات نفسها، ولكنهما مختلفان في تركيبهما اللغوي، يمكن أن يقال: «انهما مخلفان في الأسلوب: (جاء مبكراً جداً) و(وصل قبل الأوان).»[١١]

ويبدو للباحث أن لفظ الأسلوب عند الغربيين ما زال مرتبطاً بالمعنى الحسي، وربما كان واضحاً في الخاطر وإنما استعانوا لتقريبة بالأمثلة مما تستحضره العين كأن تكون اللغة ثوب الفكرة والأسلوب زيه وتصميمه وإنما هو معنى ذهني نستله من كلام عبد القاهر، وأن ابن خلدون قد صرح به.

فالأسلوب على ما نبه عليه عبد القاهر وصرح به ابن خلدون هو: (الصورة الذهنية المنتزعة من أوضاع لغوية) ومصداقها الفعلي هو ما يصح أن نطلق عليه (طريقة المتكلم في استخدام اللغة). فهما وجهان لشيء واحد: كيفية تحصل في العقل ورس بالكلمات[١٢] وانه نوعان:

الأول، الأسلوب التعبيري: وهو ذو وظيفة ابلاغية الغاية منه التعبير الوجداني بالألفاظ واثبات ارادة المتكلم وذاته، ومنهجة دراسة الوسائل التعبيرية في المجال اللغوي الذي تلتقي فيه اللغة بالحياة[١٣].

والثاني، الأسلوب الأدبي: وهو ذو وظيفة فنية تمنح العمل الأدبي خصائصه ومميزاته. ومن رواده الأوائل من المحدثين (ليوسبتزر) وقد تميز هذا الأسلوب بعد أن تعددت طرائق البحث في الأسلوبية وبعد أن استعانت بعلم النفس ونقد الجمال وغيره حتى تأتى لها تفسير اللغة الفنية، قال (ليوسبتزر) موضحاً المنهج:

«يجب أن يبدأ في الحقيقة أي تحليل للنص وأية دراسة في فقه اللغة بنقد الجمال مع اعتبارنا كمال العمل المدروس أمراً مفروغاً منه وبرغبة كاملة في المشاركة الوجدانية يجب أن يكون دفاعاً وتبريراً موجزاً. . . »[١٤].

وهكذا يبدو الأسلوب الأدبي مستوى أعلى من الأسلوب التعبيري. والذي يتضح للباحث أن فكرة الأسلوب في الموروث العربي إنما هي من ثمار البحث في (اللفظ) و(المعنى) الذي انتهى لدى عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم، قال عبد القاهر:

«فإن قيل: فماذا دعا القدماء إلى أن تسمو الفضيلة بين (المعنى) و(اللفظ) فقالوا: معنى لطيف ولفظ شريف. . . قيل له: لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكرة إلا بترتيب الألفاظ في نطقه تجوزواً فكنّوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ»[١٥].

وهي كذلك عند الباحثين المحدثين من الغربيين، قال (كراهم هاف) في (الأسلوب والأسلوبية):

«لقد كان من الأمور الأساسية في البلاغة والنقد التفريق بين (الموضوع) و(الطريقة) وبين (ما يقال) و(طريقة القول). إن مثل هذه الأمور غالباً ما تقال في شكل مجازي. وربما بمقتضى الضرورة فأشد أنواع المجاز شيوعاً هو الكلام على اللغة بأنها ثوب الفكرة. . . في ضوء هذه النظرية من اليسير أن نرى ما هو الأسلوب. اللغة هي ثوب الفكرة، والأسلوب هو فصال الثوب وطرازه الخاص»[١٦].

الأسلوب الأدبي وجدل العلاقة بين اللفظ والمعنى (نظرية البعد الثالث)

إن الذي عليه البحث أن القول بالثنائية بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون يثير أشكال تصور علاقة الأسلوب بهما لغرض تحديد مفهومه. وهذه القضية وما فيها من خلاف، قديمة في التراث العربي منذ أن أثارها أبو عثمان الجاحظ (ـ ٢٥٥ هـ) حيث يقول؛ «و (المعاني) مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والكردي، وإنما الشأن في اقامة الوزن وتميز (اللفظ) وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك ـ فإنما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير»[١٧] فثمة إذ (لفظ) يقابله (معنى) وهو تنظير لثنائية (اللفظ) و(المعنى) جرى عليه الذين جاءوا بعده ولم يتنبهوا على استدراكه: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير» الذي يتضمن محوراً ثالثاً هو: التصوير أو الصورة (الأسلوب). فمن الذين وقفوا عند ثنائية اللفظ والمعنى ابن قتيبة (ـ ٢٧٦ هـ) الذي يرى: «أن الشعر على أربعة أضرب: ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وجلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه»[١٨] وعليه الاعتقاد السائد فإذا ما بلغنا عبد القاهر الجرجاني (ـ ٤٧١ هـ) وجدناه قد تصدى لهذه القضية في كتابه (دلائل الأعجاز) وعالجها في هدي نظرية النظم وطعن على ابن قتيبة وإن لم يصرح باسمه وعلى القدماء الذين قسموا الفضيلة بين اللفظ والمعنى. أما الذي ذهب اليه فهو أنه ضم إلى (اللفظ) و(المعنى) طرفاً آخر وجعله ثالث اثنين ونقد من أغفل شأن الصورة أو الأسلوب قائلاً: «وذلك أنهم جهلوا شأن الصورة ووضعوا لانفسهم أساساً وبنوا على قاعدة فقالوا: ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث»[١٩] وعليه ان ليس من الدقة في التعبير أن نردد القول السائد بالثنائية وإنما هي أطراف ثلاثة: اللفظ والمعنى والأسلوب، وإن ليس من الدقة أن نردد القول في امتداح عبد القاهر أو غيره: أنه ألغى ثنائية اللفظ والمعنى[٢٠] فهما محوران رئيسان فثمة معنى صادر في النفس ولفظ موضوع له في اللغة.

وقد واجه المفهوم الحديث للأسلوب مشكلة الثنائية بين (الشكل) و(المضمون) أو اللفظ والمعنى.

هنا ندرك حيرة الدرس اللغوي الحديث في تصور مفهوم الأسلوب وربما دعا ذلك إلى الغائه فهو عند بعضهم مجرد افتراض شأنه شأن الأسلوب في لعبة التنس الذي لا يعني سوى طريقة ضرب الكرة. انهم يدركون فاعلية الأسلوب ولكنهم لا يتصورون مفهوم الأسلوب لذاته فهو وجود افتراضي أو جزء من المعنى. وقد وهموا في الحالين فهو ليس وجوداً افتراضياً وليس جزءاً من المعنى. وإنما على ما انتهى اليه عبد القاهر الجرجاني: «خصوصية تحدث في المعنى» فأنت ترى الشاعرين قالا في معنى واحد فأتى احدهما بالمعنى غفلاً ساذجاً وترى الآخر قد أخرجه في صورة أبهى ومثال ذلك قول جرير:

بعثن الهوى ثم ارتمينا قلوبنا
بأسهم أعداء وهن صديق

مع قول أبي نؤاس:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت
له عن عدو في ثياب صديق

فالمعنى واحد أخرج في صورتين متفاوتتين كان لكل شاعر فضيلته في الحداث خصوصية فيه تستند إلى كيفية خلق العلاقة بين المعنى في النفس واللفظ[٢١] الموضوع له في اللغة. وقد حام (كولدرج) حول هذا التحديد ولم يستكمل التحقيق فيه إذ يقول في تعريف الشعر: «انه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع»[٢٢] وقال: «فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب، وإنما تجعلها أيضاً قادرة على نقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ومزاياه»[٢٣]، فقد أدرك أن ثمة (أوضاعاً) وأنها هي التي (تعبر عن شخصية المتكلم) وبقي عليه أن يستكمل الكلام على أن هذه الأوضاع التي هي مزية بالمتكلم إنما هي الأسلوب الذي يمثل ثمرة الخلق لجدل العلاقة بين المعنى والألفاظ على ما نجده واضحاً لدى عبد القاهر الجرجاني وقد أشار اليه الجاحظ من قبل[٢٤].

إن (الصورة الفنية) التي شاعت في دراسات المحدثين إنما هي كلام على الأسلوب من حيث كونه الكيفية التي تحصل بالفعل وتصور في الذهن، فهم يدرسون الصورة الفنية من خلال الأسلوب ويعنون به مصداقاً وتمثلها بأوضاع اللغة، وهذا ما تراه واضحاً في دراسة الدكتور عبد الاله الصائغ (الصورة الفنية معياراً نقدياً) فقد جعل الفصل الخامس لدراسته (الصورة الفنية من خلال الأسلوب)[٢٥].

وقد نتج عن ذلك أن ترى لمعنى الواحد في صورتين عاطلة ساذجة وحالية مبتدعة مكثفة، أو ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصور[٢٦] وقد يختلف الشاعران في تصور الموضوع الواحد فالشاعر سامي مهدي في قصيدة (الظمأ) يفصح عن رغبة حالمة وارادة مسلوبة:

قلبي يبحث عن قطرة ماء
جرب كل جرار الخلق، وطوف في كل الشطآن
فرأى سمنا، لبناً، قاراً، ورأى كل الأشياء
إلا الماء

ويتحدث الشاعر عميد سعيد عن الظمأ كذلك فيقول:

حيث سافر عطر الحبيب... هو الجوع والظمأ المستمر
ومات المسافر: هذا الذي تتحدث عنه مغنية
لم ترو مفاصل أورادها دفقات الفرات

ويقول الشاعر ياسين حافظ:

هنالك شدني القدر
إلى رملك والماء

....

يجف الجلد من ظمأ
وأيبس مثل سعف النخل يا نهر

فكل يتطلع إلى منابع الارتواء وصورة الوعد الحالم باداته الشعرية.

وهذا هو الذي نجده في أقوال عبد القاهر الجرجاني عن (الصورة) وما يثار في (الموازنات الأدبية) يجعلنا نقول في اطمئنان: ان (الصورة) هي الوجود الذهني للأسلوب وهو يفضي إلى القول: إن كل الدراسات في الصورة الفنية في ميدان التطبيق هي دراسات أسلوبية؛ ولكن الباحثين في الصورة الفنية يصدرون الأسلوب منحصراً في ما تستحضره العين من أوضاع اللغة حين يستشهدون بالنصوص الأدبية وأمثلة المجاز، وذلك وجه واحد يمثل الجانب الحسي

للاسلوب، ولا يخطر لهم أن الصورة التي تحصل في الذهن هي الوجه الآخر منه كمن يقع نظره على ظهر المرآة فلا يتبين له البعد المتخيل على صفحتها. لا شك أنهم يدركون ذلك ولكنهم لا يصرحون باكتمال الاسلوب من (الصورة التي تحصل في الذهن) و(الرسم المكتوب بالكلمات) وأنهما وجهان لشيء واحد.

من الأسلوب إلى الأسلوبية:

شاع الكلام على الأسلوب في الموروث اللغوي عند الكلام على البلاغة وصناعة الشعر فقد أشار الجاحظ اليه في دراسة الهنود القدامى في الصحيفة الهندية التي تحدثت عن البلاغة[٢٧] وورد في كلام أرسطو في كتابيه (الشعر) و(الخطابة). وظهر في التراث العربي أكثر ارتباطاً بصناعة الشعر والبلاغة ولذلك نجده في كلمات البلاغيين ونقاد الشعر أمثال ابن قتيبة، والقاضي الجرجاني، وابن رشيق، ونص عليه عبد القاهر الجرجاني في الكلام على الشعر خاصة[٢٨]، وكذلك كان موضوعه في التفكير الأدبي في أوربا قال (كراهام هاف): «إن مفهوم الأسلوب مفهوم قديم، ... ويظهر أكثر ارتباطاً بالبلاغة منه بفن الشعر»[٢٩] ورسخ في الأذهان أن الأسلوب مجرد وصف للنص الأدبي من حيث خصائصه البلاغية حتى بدأ تحليل النص في الدراسات الحديثة فإذا (الأسلوب) موضوع لدراسة اللغة. فإذا ما كان الكلام من حيث كونه تركيباً يقع في دائرة الدرس النحوي لضبط الاعراب، أو من حيث كونه صوراً تقع في دائرة الدرس البلاغي لمعرفة وجوه البيان (فإن الأسلوب) من حيث صوغه وتأثيره موضوع لعلم الأسلوب أو الاسلوبية، جاء في دليل الدراسات الأسلوبية: «الاسلوبية هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية»[٣٠]. وهكذا يكون (الأسلوب) ثالث اثنين في دراسة موضوعات اللغة. وهذا الذي ننهي من ثمرات الدرس اللغوي الحديث، ولولاه ما كنا نتبين أن عبد القاهر الجرجاني في (نظرية النظم) هو رائد الأسلوبية الذي درس الأسلوب كلاً مجتمعاً وخلقاً واحداً فهو القائل في دراسة نظم الكلام[٣١]:

«اعلم أن ها هنا أصلاً أنت ترى الناس في صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر: وهو أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف، وأصل عظيم» فهو معني بدراسة الكلام من حيث كونه تأليفاً في أساليب متنوعة، والذي يؤكد أن عبد القاهر كان يسعى في دراسة اللغة الى اعتماده الأسلوب موضوعاً أنه ما كان يعنى بالألفاظ ولا بمعاني الكلم إلا حيث «تناسقت دلالاتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[٣٢]، وقد قال: «والنظم والترتيب في الكلام ـ كما بينا ـ عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيباً يحدث عنه ضروب منقش والوشي»[٣٣].

إن دراسة النص تتجاوز الألفاظ ومعاني الكلم إلى الأسلوب الذي يؤلف بنية واحدة تتشكل من الألفاظ والمعاني والعلاقات بين الأشياء: «... ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسراً من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ويخرجها لك سواراً أو خلخالاً»[٣٤] وهذا يؤدي إلى ظهور عناصر مؤثرة ومزايا تتجاوز القيمة المفهومية للتعبير. وهذا الذي انتهى اليه عبد القاهر من قبل أدركه (جارلز بالي) أحد المؤسسين الأوائل للأسلوبية الحديثة الذي يرى أن الأسلوبية هي دراسة العناصر المؤثرة في اللغة وهي اضافات إلى معنى تقرر سابقاً[٣٥].

وهكذا يصير الأسلوب موضوعاً لدراسة جوانب لغوية وأخرى لا تتعلق بالقيمة المفهومية للتعبير، وعندئذ تكون الدراسة اللغوية التي تجعل الأسلوب موضوعاً لها علماً يستقل برأسه ويصح أن نطلق عليه (الأسلوبية) أو (علم الأسلوب). ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن «مصطلح (الأسلوبية) أوفق من مصطلح (علم الأسلوب) وهي لفظة تقرها العربية؛ لأنها مصدر صناعي عرف منذ القديم واقره مجمع اللغة العربية في القاهرة بقوله: (إذا أريد صنع مصدر من كلمة يزاد عليها ياء النسب والتاء). ينظر: مجموعة القرارات العلمية ص ٢١»[٣٦].

الأسلوبية:

الأسلوبية بوصفها علماً لا بد أن يكون لها منهج في دراسة النصوص الأدبية، ويبدو أن عدم استقرار المنهج الواضح لها وغياب الأصول التي تستكشف قيمة النص وتفرد الأديب في تطبيقاتها هو الذي يجعلها في وضع تتهم فيه بعدم القدرة على حل مشكلات النقد فتصبح: «ساحة رياضية للعجز والقصور» على حد تعبير (سبترز)[٣٧]، والذي عليه البحث أن الأسلوب يختط مساراً يمتد فيه بين تقرير صوغه وفاعلية أثره، وعلى قدر دلالته واستجابة المتلقي له تتوقف قيمته ومدى تفرد الأديب به، فثمة محوران هما صياغة الأسلوب التي تتعرف بها على دلالته، وجهات الحوار التي نقف بها على نوع الحوار بين القارىء والكاتب الذي يحقق الاثارة الفنية فيه.

أولاً ـ صياغة الأسلوب ودلالته:

اللغة مادة النص الأدبي التي يستند إليها في وظيفته التعبيرية أو يصيره سمات للكشف عن العلاقات بين الظواهر أو الأشياء. وعندما يؤدي النص وظيفته التعبيرية فإنه يتعامل مع معاني الكلم حيث تناسقت دلالاتها في هيأة يجري فيها الكلام في وجوه كثيرة من تقديم وتأخير وتعريف وتنكير وذكر وحذف وما أشبه ذلك. وعندما يسعى الباحث إلى تجاوز الفهم والابلاغ يصير مواضعات اللغة سمات واشارات للكشف عن علاقات عقلية هي التي تكفل له خصائصه الفنية، وقد تكون هذه العلاقات التي يكون طريق إدراكها العقل حقيقة وقد تكون مبتدعة مثلما يتصورها الشاعر في أوهامه ويتوهمها في خياله منتزعة من تجربته النفسية، فثمة اذن دلالة تعبيرية ذات قيمة مفهومية ودلالة مبتدعة عبر عنها أبو علي بن سينا بـ(الدلالة الناصة) وتقابلها الدلالة المخترعة)[٣٨].

وفي رحابها نكتشف مغرس الابداع ومنبع الخلق الأدبي ومستثار الصورة الفنية للاسلوب.

قال عبد القاهر الجرجاني: «ينبغي أن ننظر إلى المتكلم: هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئاً ليس هو له في اللغة حتى يجعل ذلك من صنيعه؟»[٣٩] وهذا يعني أنا في دراسة الأسلوب ينبغي أن نبحث في لغة النص عما ليس لغوياً وهو الزيادة المؤثرة فيه، وهذه الزيادة هي التي تجعل الشريف الرضي غير المتنبي على الرغم من أن لغتهما واحدة. وقد أحسنت البنيوية بوصفها واحداً من مناهج دراسة الأسلوب أحسنت صنيعاً إذ أكدت الفرق بين اللغة Language والكلام Speech لأن اللغة نظام الأصوات لدى الجماعة فهي نتاج اجتماعي ليس للفرد دور فيه، أما الكلام فهو الذي يتضح فيه دور الفرد الناطق من أعمال الارادة والتفكير والمهارة والإبداع[٤٠]، ومع هذا التنبه الذكي الذي نجده في الموروث البلاغي عند العرب على ادراك ما ليس لغوياً في مواضعات اللغة نجد أن بعض المحدثين يضيق ذرعاً بمصطلحات البلاغة في المجاز مثل الاستعارة والكناية وما أشبه ذلك وهي التي يجري عليها النقد الحديث بتسميات مستجدة فالمدرسة الرمزية تعلن عن (تراسل الحواس) أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المسموعات ألواناً وتصبح المرئيات روائح عاطرة، ومن أمثلته عندهم قول بودلير: «الطبيعة معبد ذو دعائم حية، وأحياناً تنطق هذا لعمد، ولكنها لا تفصح»[٤١] وتنبه عليه البلاغيون من قبل فقد انطق الشاعر العربي الطبيعة والآثار والجبال والعيون ومنح الحديث حلاوة والأخلاق طعماً:

عسل الأخلاق ما ياسرته
فإذا عاسرت ذقت السلعا

ويحار الأسلوبيون في اختيار المنهج الذي يستكشف قيمة النص وخصوصية الأديب. ويبدو أن اللصوق بأرض اللغة والتمسك بمواضعاتها سيحول دون الكشف عن قيمة النص وتميز الأديب؛ لأن المزية في الأسلوب ليست لغوية وهي على ما أشرنا اليه بحث عن زيادة غير لغوية في اللغة فلا يمكن أن نبدأ باللغة؛ لأن العناصر اللغوية ستتلاحم في نسج الأسلوب وتتمازج كالأجزاء من الصبغ في لوحة الفن، وإنما جعلت العلامات اللغوية سمات واشارات إلى علاقات ذهنية وليست لغوية فعندما يقول بشار بن برد:

كـأن مـثـار النـقـع فـوق رؤوسـنـا
وأسيـافنـا لـيـل تهـاوى كـواكـبـه

ويقول (شكسبير) ان أسلحة العدو كانت «تروح وتجيء كالبرق» : Like to lightning came and went إنما يصوران مشهداً ذهنياً تختفي وراءه كل مواضعات اللغة. قال عبدالقاهر الجرجاني :

«ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى (الفضة الحاملة) لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ـ كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في (مجرد معناه). وكما أنه لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة هذا أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث (هو خاتم) كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث (هو شعر وكلام) وهذا قاطع فاعرفه»(٤٢).

فههنا ضوابط للكشف عن قيمة الأسلوب :

١ ـ عدم النظر إلى مجرد معناه وإنما ينبغي أن تتسع فيه إلى ما كان منه بسبيل وهو ما يزيده المتكلم من عند نفسه في اللفظ مما ليس له في اللغة.

٢ ـ عدم النظر إلى جنسه الأدبي من حيث كونه شعراً أو كلاماً قصة أو رواية أو أي جنس آخر. وإنما ينظر إلى ما عليه من الصورة الفنية.

وهذا يعني أنا ينبغي أن نغادر دلالة اللغة في البحث عن القيمة الأسلوبية فأين هي؟

قال عبد القاهر:

«ثم إنا نعلم أن المزية المطلوبة في هذا الباب مزية فيما طريقة الفكر والنظر من غير شبهة»(٤٣).

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر ناظم حكمت:

هنا عالم يحار من يراه.

يموت فيه الناس حين تكثر الغلال.

وقال السياب :

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع.

وفي الموروث العربي :

فلان عاش حين مات.

هذا الجمع بين المتناقضات هو ما تدعو اليه السريالية وتدعوه بالصور التحكمية المتناقضة وهو ليس بدعاً وإنما تنبه عليه عبد القاهر الجرجاني من قبل(٤٤) والذي نحن فيه أنه قد نبه على الكشف عن مستثار هذه القيم الأسلوبية فيما طريقة الفكر لا الحس فهو يقول: «لم تأتلف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين ولكن ما يستحضر العقل»(٤٥).

وحين نبحث في الأسلوبية عما طريقة الفكر يظل (النحو و(البلاغة) مادة لصوغ الأسلوب ودلالته. ولا يأتي ذلك البحث عن الأدوات أو الأبواب النحوية أو الصور البيانية فنذهب إلى تصنيف الشعر بحسب ذلك كأن نقول: ان المتنبي قد استخدم حروف الجر أكثر من غيره، وان أمرأ القيس يكثر من التشبيه وأبا تمام يعول على الجناس وإنما ينبغي أن نفيد من معاني النحو ووجوهه على ما نجده عند عبد القاهر حيث يقول: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه أياها إلى ما لم يتهد اليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»(٤٦). فهو ليس معرفة بأوضاع اللغة، وإنما هو تدبر في انشاء العلاقات واختيار الوجوه.

ثانياً ـ جهات الأسلوب وأثره:

يظل الأسلوب من حالة صوغه إلى فاعلية تأثيره موضعاً (لنشاط المتكلم)، (واستجابة المتلقي). ويصوره المحدثون رسالة اتصال بين المرسل والمرسل إليه وفيها نكتشف دور المتكلم وهو لدى عبد القاهر ذو هيمنة واسعة

في التصرف بمواضعات اللغة «واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة وإنما أوجبناها للعلم بمواضعها وما ينبغي أن يصنع فيها»(٤٧).

و«قد علمنا علماً لا تعترض معه شبهة أن الفصاحة فيما نحن فيه عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة»(٤٨) وأنه مطالب بإعمال الفكر وتحريك الهمة، وعقد عبد القاهر لذلك فصلاً في (أسرار البلاغة) هو: «فصل وإن كان مما مضى إلا أن الأسلوب غيره، وهو أن المعنى إذ أتاك ممثلاً في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد»(٤٩). فهو لا يدعو إلى الغموض وإنما يريد بذل الجهد وطلب التميز قائلاً: «واعلم أنه إذا كان بينا في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر»(٥٠) وهذا ما تلتقيه وجهة نظر النقد الحديث الذي يطعن على المباشرة وسوء التأليف، لأن المعاني واحدة وإنما يتمايز الأدباء في أساليبهم: «تجتاز النصوص القرون والقرون فتبقى بنى المضمون واحدة ولا يتبدل الا الشكل... وحتى المواضيع تبقى متشابهة إذ انها مستمدة من الحياة والانسان ولا يتغير إلا البعد الأسلوبي الذي يستعين به الكاتب لاخراج قصته»(٥١).

ينحو النقد الأسلوبي إلى الموازنة بين التقريرية والمباشرة واتجاه الشاعر بقصيدته إلى روح الشعر والتماس المضامين الجديدة التي تمنح الشاعر خصوصيته وتفرده. قال الناقد الدكتور طه وادي في قصيدة (غريب على الخليج) للشاعر بدر شاكر السياب:

«الجزء الثاني من قصيدة السياب بين قدرة الشاعر في استخدام اللغة فنياً، وكيف يفجر بطريقة تعامله معها صوره التي تترجم بصدق وفنية عن مشاعره على الرغم من كونه يتعامل بقاموس مألوف للكلمة:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح يصرخ بي عراق
والموج يعول بي: عراق، عراق. ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون
وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق»(٥٢).

تلك مسؤولية المتكلم في صوغ الأسلوب ليجد سبيله إلى المتلقي وقد جعله (الونسو) في مستويين: القارىء العام الذي لا يسعى من أجل تحليل انطباعه، والناقد الذي تتطور لديه صفات القارىء بصورة استثنائية، وقابليته في التلقي أقوى وأطول من الاعتيادي(٥٣) وهذا التصنيف الطريف يحل لنا اشكالية الفصل بين (الحدس التلقائي) و(الفهم الواعي) اللذين أشرنا اليهما في (صوغ الأسلوب ودلالته) وقد نبه عبد القادر على هذين المستويين من التلقي حيث يقول: «وكما (لا بقيم) الشعر في نفس من لاذوق له، كذلك (لا يفهم) هذا الشأن من لم يؤت الآلة التي بها يفهم»(٥٤) فإقامة الشعر لا يطيقها من لا ذوق له به، وفهمه، لا يتم لمن لا يكون مهيئاً لادراكه فضلاً عن توافره على الذوق والقريحة فهو يطالب الناقد الذي يتبدبر الكلام بهذا وذاك، لأن ثمة أموراً خفية ومعاني روحانية، قال ما نصه:

«أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيئاً لادراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه احساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء»(٥٥) إذاً فهذا التحليل الذي يجهد فيه عبد القاهر نفسه في دراسة (الأسلوب) إنما هو عدة الناقد وهو قارىء استثنائي فلا يؤاخذ على جهده في التعليل والتلطف في التأويل. ودع القارىء العادي في حدس تلقائي: «إنه حدس مجمل يكون نفسه أثناء عملية القراءة»(٥٦).

وهكذا نستطيع أن نفهم الأثر الفني للأسلوب من جهة المتلقي وأن ليست أية ملابسة بين الحدس التلقائي والفهم الواعي الذي يستند إلى التحليل والتلطف في التأويل فهو

(قراءة ناقدة) تضفي على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة عن الأنظار. في التراث يعبر عن التلقي بـ (الاعجاب) حيناً و(الحسد) حيناً آخر، قال الدكتور عبد الجبار المطلبي في (التقدير الفني): «الاعجاب: وهو يصحب في الغالب استجابة المتلقي الفورية. وقد الممنا بمثل هذا بما كان يحدث في مجالس الخلفاء وعلية القوم. وقد يبلغ الاعجاب حداً يعبر عنه بما يسميه الفرزدق بـ (سجدة الشعر) فقد جاء عن المفضل الضبي أن الفرزدق: مر بمسجد بني أقيصر وعليه رجل ينشد قول لبيد:

وجلا السيول عن الطلول كأنها
زبر تجد متونها أقلامها

فسجد الفرزدق، فقيل له: ما هذا يا أبا فراس؟ فقال: أنتم تعرفون سجدة القرآن وأنا أعرف سجدة الشعر... وقد يلبس التعبير عن الاعجاب لبوس الحسد»(٥٧). وفي هدي ذلك نستطيع أن ندرك تأكيد عبد القاهر الجرجاني على اتخاذ ما طريقة الفكر للكشف عن مزية الاسلوب وقيمته الفنية وعليه أن اعتماد الفكر في الكشف عن القيمة الأسلوبية لا يعني محاكمة للنص الأدبي بضوابط وعلل ميدانها العلم والفلسفة والمنطق. وإنما استجابة المتلقي حدس تلقائي يحدث له حالة الاستمتاع والاثارة المحببة، لذلك عول عبد القاهر الجرجاني على الذوق والاحساس الروحاين وقد عقد له فصلاً جعله عمدة الادراك وخاتمة (دلائل الاعجاز) قائلاً: «وأصلك الذي تردهم اليه، وتعول في محاجتهم عليه استشهاد القرائح وما يعرض فيها من الروحاني عندما تسمع»(٥٨). وقال: «فلست تملك إذاً من أمرك شيئاً حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحته ورى وقلب إذا رأيته رأى...»(٥٩) ولكن الاستمتاع لا يمنع عنك أن تشير إلى مهارة التخيل لجبل من نار، ودقة التصوير لنسج الشراك من حركة العيون، وبراعة حوك الوشاح الأحمر من الجراح كما لا يمتنع عليك أن تشير إلى ضوء القمر واستدارته، وطيب الغالية وألوان الفراشة، وأن تذكر للزنبق فضيلة اللون ومزية العطر قال عبد القاهر: «أعلم أن معرفة الشيء من طريق الجملة غير معرفته من طريق التفصيل، فنحن وإن كنا لا يشكل علينا الفرق بين التشبيه الغريب وغير الغريب إذا سمعنا بهما، فإن لوضع القوانين وبيان التقسيم في كل شيء، وتهيئة العبارة في الفروق فائدة لا ينكرها المميز. ولا يخفى أن ذلك أتم للغرض واشفى للنفس»(٦٠). وإنما يبدو أن عبد القاهر معني بالتأمل وإعادة النظر كمن يلتذ بطعم العسل فيعيده إلى اللسان ليدرك ما لم يعرفه في الذوقة الأولى، وإنه ينشد ذلك بعد أن تقع الاستجابة وتحصل الاثارة فهو يقول: «فالأمر في القلب كذلك: تجد الجمل أبداً هي التي تسبق إلى الأوهام وتقع في الخاطر أولاً، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية واستعانة بالتذكر، ويتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر بحسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة وحد التفصيل، وكلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد»(٦١) وعليه بعض الأسلوبيين. قال (داما سوالونسو): «إن المدلول ليس (مفهوماً) في الأساس بل هو (حدس) ينتج تحديداً عاجلاً لبعض العناصر وربما كل العناصر في أنفسنا، وسيكون أحد العناصر ذا علاقة بالمفهوم أما الآخريات فلن تكون كذلك»(٦٢) وهو مثل عبد القاهر لا يكتفي بالحدس وإنما يسعى إلى الفهم ويعده نقلة من الشكل الخارجي إلى الشكل الداخلي وهو هدف الأسلوبية: «إن هدف الأسلوبية هو ارساء صلة قوية ملموسة بين الدال والمدلول والوصول إلى فهم دقيق وكامل للدلالة الكلية»(٦٣) وهو يرى: «أن الوظيفة الأولى للأسلوبية هي تحري العلاقة بين الكلين الكاملين، وذلك بتحري العلاقة بين جميع العناصر الجزئية، ويمكن التوصل إلى العلاقة الكاملة بواسطة دمج جميع هذه العلاقات الجزئية»(٦٤) وهو على ما تراه ترديد لما ذكره عبد القاهر من البحث في التفاصيل للإدراك الكامل.

وهكذا ينبغي أن تبقى (الأسلوبية) على ما نقرؤها في دراسة القدماء علماً يتجاوز الكلام تركيباً نحوياً أو وجوها بلاغية الى الأسلوب موضوعاً نكتشف به قيمة النص الأدبي وتفرد الأديب وخصوصيته وأن نفيد من معاني النحو أساليب البلاغة بوصفها مصدراً لغوياً نرقى به إلى دراسة ما ليس في اللغة وهو الذي يصح أن ننسبه إلى الأديب لنعلن تميزه وإلى النص الأدبي لنقوم قيمته. إنما الأسلوبية التي تجعل الأسلوب موضعاً لها هي دراسة اللغة الخاصة في اللغة.

(١) عصر البنيوية: اديث كيروزويل. ترجمة جابر عصفور، ١٣. بغداد. دار آفاق عربية ١٩٨٥.
(٢) من قضايا اللغة والنحو. علي النجدي ناصف، ٣٠. مصر.
(٣) دلائل الاعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد رضا رشيد، ط ١٦، مصر ١٩٦٠ م، ٥١ - ٥٢.
(٤) البيان والتبيين: الجاحظ. الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت ١٩٦٨ م، ج ١/ ٩٢.
(٥) النقد الأدبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال. بيروت ١٩٧٣ ص ١١٦.
(٦) الأسلوبية إلى اين؟ د. احمد مطلوب (مجلة المجمع العراقي ٣/ مجلد ٣٩)، ٢٥٧ - ٢٨٦.
(٧) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة ١٩٦٦ م، ١/٥٧.
(٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل ط ٣ القاهرة، ١٧.
(٩) دلائل الاعجاز للجرجاني ٢٩٦.
(١٠) الأسلوب والأسلوبية: كراهام هاف - ترجمة (كاظم سعد الدين. دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٥ م، ١٩.
(١١) نفسه: ٢٢
(١٢) دائرة المعارف، فؤاد افرام البستاني، المطبعة الأدبية بيروت ١٨٨٧ م، ج ١١ (ص ور)
(١٣) التركيب اللغوي للأدب: الدكتور لطفي عبد البديع، ط ١، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ ص ١٠١.
(١٤) الأسلوب والأسلوبية ٢٥، ٣٨.
(١٥) دلائل الإعجاز، ٥٦.
(١٦) الأسلوب والأسلوبية ٢٠.
(١٧) الحيوان: الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون ط ١، القاهرة ١٩٣٨ م، ٣/٤٠.
(١٨) الشعر والشعراء. ١/٦ - ٨.
(١٩) دلائل الأعجاز ص ٣٠١.
(٢٠) قضايا النقد الأدبي المعاصر. د. محمد زكي العشماوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥ م، ٣٠٢.
(٢١) دلائل الاعجاز، ٣١٠.
(٢) قضايا النقد الأدبي المعاصر ٢٤٤.
(٢٣) نفسه ٢٤٥.
(٢٤) دلائل الاعجاز، ٣٢٠. الحيوان ٣/ ٤٠.
(٢٥) الصورة الفنية معياراً نقدياً. د. عبد الاله الصائغ. دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٧ م، ٣٦١ - ٤٣٢.
(٢٦) دلائل الأعجاز ٣٠٦.
(٢٧) البيان والتبيين ١/٩٢.
(٢٨) دلائل الإعجاز ٢٩٦.
(٢٩) الأسلوب والأسلوبية ٢٢.
(٣٠) نفسه ٣٧.
(٣١) دلائل الاعجاز ٣٤٠.
(٣٢) نفسه ٤٩.
(٣٣) نفسه ٢٣٢.
(٣٤) نفسه ٢٦٣.
(٣٥) الأسلوب الاسلوبية ٢٢.
(٣٦) الاسلوبية إلى ابن، مجلة المجمع العلمي العراقي ٣/ مجلد ٣٩ هامش ٤٨، ص ٢٦٧.
(٣٧) الأسلوب والاسلوبية ١٠٩.
(٣٨) التفكير اللساني في الحضارة العربية. الدار العربية للكتاب. تونس، ١٩٨١ م، ١٩٠.
(٣٩) دلائل الإعجاز ٢٥٧.
(٤٠) علم اللغة العام. فردينان دي سوسير، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية ١٩٨٥ م، ٢٦ - ٣٨.
(٤١) النقد الأدبي الحديث ٤١٩.
(٤٢) دلائل الاعجاز ١٧٠.
(٤٣) نفسه ٢٥٢.
(٤٤) أسرار البلاغة ٧٩.
(٤٥) نفسه ٧١.
(٤٦) دلائل الاعجاز ٧١.
(٤٧) نفسه ١٦٧.
(٤٨) نفسه ٢٥٧.
(٤٩) أسرار البلاغة ١٣٢.
(٥٠) دلائل الاعجاز ١٨٩.
(٥١) دليل الاسلوبية. د. جوزيف ميشال شريم. ط ١ بيروت ١٩٨٤ م، ٣٢.
(٥٢) ناقد وقصيدة: د. محمد كاظم البكاء، مقالات أذيعت من القسم الثقافي لاذاعة بغداد (١٩٨١ م).
(٥٣) الأسلوب والاسلوبية ٨٢.
(٥٤) دلائل الاعجاز ٣٤٥.
(٥٥) نفسه ٣٤٣
(٥٦) الأسلوب والاسلوبية ٨٢.
(٥٧) الشعراء نقاداً: الدكتور عبد الجبار المطلبي، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ م ٢٠٩.
(٥٨) دلائل الاعجاز ٣٤٦ وانظر أسرار البلاغة ١٤٣.
(٥٩) دلائل الاعجاز ٣٤٥.
(٦٠) أسرار البلاغة ١٠٠. ١٥٣.
(٦١) نفسه ١٥٢ - ١٥٣
(٦٢) الأسلوب والاسلوبية ٨١.
(٦٣) نفسه ٨٤.
(٦٤) نفسه ٨٤.

حول مناهج نقد الشعر العربي الحديث

عبد الجبار داود البصري
(العراق)

إذا كان المنهج أو المنهاج لغة: الطريق الواضح، والسلوك البين، والسبيل المستقيم فإنه يعني في الميادين الأخرى الاجتماعية والفلسفية والأدبية أكثر من هذا.

فهو ما يمكن التوصل بصحيح النظر فيه إلى المطلوب[١]، وهو اداة كسب المعرفة أو علم التفكير[٢]، وهو وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة[٣] وهو العمليات التي يؤديها الانسان ليحول موقفاً غير متعين إلى موقف متعيّن[٤]، وهو أسلوب فعل البشر العملي والنظري الهادف إلى امتلاك ناصية الموضوع وتحصيل النتائج الجديدة في الفكر[٥].

وربما استعملنا كلمات عديدة مرادفة لدلالة المنهج.. كالمذهب والاتجاه والمدرسة، وميدان التخصص، والتيار، والأسلوب، والمنحى، وما أشبه ذلك فيقال مذاهب نقد الشعر، أو اتجاهاته، أو مدارسه.. وسأحاول في هذه الورقة عرض مناهج نقد الشعر العربي الحديث الموروثة والمستحدثة وأختمها بوجهة نظري في النقد المنهجي.

* * *

في بداية هذا القرن لم تعرف الساحة الأدبية من مناهج نقد الشعر سوى ما كان موروثاً، ومما كان موروثاً لم يكن معروفاً على حقيقته..

ورثنا في بداية النهضة كماً هائلاً من تفاسير القرآن الكريم، وشروح دواوين الشعر والمقامات والمتون المختلفة، وكانت الحاجة تدعو إلى تطوير كل ذلك وتنمية وظيفة نقدية تتوسط بين القارىء الحديث وبين لغة الأجداد وصولاً إلى ما يعرف بمنهج الترجمة في النقد الأدبي الذي ارتبط باسم ادموند ولسن في الأدب الامريكي[٦]. وفعلاً نجح الدكتور طه حسين في تحقيق هذه الغاية في كتابه «حديث الأربعاء» وكان على وعي تام بطبيعة هذا المنهج حيث يقول:

وأنا أشفق عليك أو أشفق منك فلا أروي لك الأبيات الأولى من «معلقة لبيد» بلفظها مخافة أن تنفر منها وإنما أترجمها لك ترجمة، وأي بأس من أن يترجم الشعر العربي القديم إلى اللغة العربية الحديثة؟ فإن هذه القرون الطوال، التي مضت بين القدماء وبيننا لم تمض عبثاً وإنما انشأت بينهم وبيننا فروقاً عظيمة جعلت من العسير علينا أن نفهمهم إذا تحدثوا كما نفهم أنفسنا حين يتحدث بعضنا إلى بعض. وإذا كان الفرنسيون يحتاجون إلى أن يترجموا بعض آثارهم في القرون الوسطى وفي أول العصر الحديث إلى لغتهم التي يألفونها الآن، فلم لا نحتاج نحن إلى أن نترجم أو نقرب شعر القدماء من الجاهليين أو من الاسلاميين إلى

هذه اللغة اليسيرة التي نصطفيها فيما يكون بيننا من الأحاديث؟[٧].

لعل الدكتورين شكري فيصل وايليا حاوي يمثلان امتداداً لهذا النهج. وورثنا ركاماً هائلاً مما يعرف بعلم الرجال.. معجم الأدباء، الأغاني، الخريدة اليتيمة، وفيات الأعيان، فوات الوفيات وغيرها، ورافق ذلك علم آخر سمي «بالجرح والتعديل» أفاد منه رواة الحديث أكثر من غيرهم وكانت الحاجة تدعو إلى تطوير منهج متميز يتجاوز منهج تين وسانت بيف القائم على دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم وأممهم وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم وأسرهم وتربياتهم وامزجتهم وثقافاتهم وتكويناتهم المادية الجسمية وخواصهم النفسية والعقلية وعلاقاتهم بأصدقائهم ومعارفهم[٨]. وهو ما يدعوه البيريس بالطريقة التنقيبية في دراسة الأدب[٩].

وفعلاً نما وازدهر هذا الاتجاه في نقدنا الحديث دون أن يرتبط باسم واحد وإن كانت شخصية العقاد أكثر بروزاً في هذا المجال وبخاصة الاستعمال المعكوس لهذا المنهج في كتابه «ابن الرومي من شعره»، علماً بأن هذا المنهج يفرض ديكتاتوريته على اطروحات الجامعيين عندنا اليوم بعد أن تخلى عنها منذ الاربعينيات في فرنسا[١٠].

وورثنا كذلك منهجاً نقدياً عن المدرسة اللغوية البصرية ابتداءً بعمرو بن العلاء، ومروراً بالأصمعي والخليل بن أحمد وابن سلام الجمحي، وانتهاء بالمبرد التي آلت اليه رياسة هذه المدرسة في القرن الثالث الهجري، فلهذه المدرسة الفضل الكبير في دراسة لغة الشعر، وموسيقى الشعر، وتحقيق النصوص وإثارة اشكالية الانتحال وتدوين انطباعاتهم في احكام موجزة دالة: أفصح الشعراء ألسنا وأعربهم أهل السروات وهن ثلاث.. ختم الشعر بذي الرمة، والرجز برؤبة.. والأعشى مثله مثل البازي يضرب كبير الطير وصغيره.. وأوس بن حجر فحل مضر حتى نشأ النابغة وزهير فأفحلاه.. وعدي بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم يعارضها ولا يجري مجاريها... الخ[١١].

ويخيل لي أن المنهج الانطباعي لم يتبلور في نتاج ناقد مثلما هو في نتاج مارون عبود دون منازع.. قال عن ديوان خفقة الطين: الصوت صوت يعقوب وإن كان اللمس لمس عيسو.. الرحى سورية وأما الحنطة فعراقية[١٢].

وقال: سعيد عقل شاعر فذ يعرف قدسية سر الزواج في الأدب فيقارن بين ألفاظه قراناً موفقاً جداً ولكن أصحابنا المضللين كادوا يعمون عينيه وعيونهم وعيوننا بدخان بخورهم[١٣].

وورثنا الشيء الكثير من الكتب البلاغية في المعاني والبيان والبديع، وهي قابلة للقسمة إلى مدرستين: ما قبل أبي هلال العسكري وما بعده. كانت البلاغة قبله ذوقاً وصارت البلاغة بعده فلسفة عند السكاكي واشياعه، والبلاغة بمدرستيها ظلت عبر العصور منهجاً نقدياً لا تطبيق له فلم اسمع بناقد درس ديواناً شعرياً دراسة بلاغية متكاملة شاملة، وحتى محاولات تطوير المنهج البلاغي في العصر الحديث ظلت نظرية تكتفي بإيراد الشاهد، وقد حاول أمين الخولي أن ينقل الشاهد من الجملة الى القطعة النثرية أو القصيدة وظل عند هذا المستوى داعية لا ناقداً[١٤].

هذه أربعة مناهج نقدية موروثة عرفت في وقت مبكر وطورت وهنالك مناهج نقدية أخرى ورثناها ولكننا لم ننتبه لاهميتها إلا في وقت متأخر ولم نحاول تطويرها بعد..

ورثنا عن عبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة نظريته في النظم التي تقوم على ستة أسس: ١ ـ ليس للفظة في حال انفرادها ميزة أو فضل ٢ ـ دخول اللفظة في سياق هو الذي يحدث تناسق الدلالة ٣ ـ اللفظ تابع للمعنى بحسب ترتبه في النفس ٤ ـ الصواب والخطأ مرجعه معنى من معاني النحو ٥ ـ فالنظم أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ٦ ـ المعنى معنيان الأول دلالة اللفظ والثاني معنى المعنى..[١٥].

وقد قال عنه د. محمد مندور: ولسوء الحظ لم يفهم منهج عبد القاهر على وجهه ولا استغل كما ينبغي ولقد قامت اليوم في أوروبا نظريات وأصول على فكرة أن اللغة مجموعة من العلاقات.[١٦]

وورثنا عن القاضي الجرجاني والآمدي منهجهما المقارن: الموازنة بين الطائيين والوساطة بين المتنبي وخصومه. وقد تطور هذا المنهج عند ابن الاثير ليكون مقارنة بين أدب عصرين أو أكثر أو بين أدب أمتين فأكثر.[١٧] ولم نحاول تطوير هذا المنهج كموروث ولكنا احتفلنا به متأخرين حين جاءنا من الغرب على يد محمد غنيمي هلال وغيره.

وورثنا منهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجني ولم نتنبه لأهميته النقدية إلا في وقت متأخر. كان يحاول أن يؤسس منهجاً فلسفياً في دراسة الشعر ونقده حتى قيل أن: إن حاصل جمع أرسطوطاليس وابن سينا وعبد القاهر الجرجاني وقدامة بن جعفر يساوي «حازم القرطاجني»[١٨].

أما المنهج الموروث الرابع الذي ما زال مجهولاً حتى الآن فهو ما يمكن أن ندعوه «بالمنهج التفريعي» كما نجده في كتاب المنزع البديع للسجلماسي[١٩] فإذا انتقلنا مما هو موروث إلى ما هو مستحدث أمكننا تقسيم مناهج نقد الشعر العربي الحديث إلى ثلاثة أقسام.. المناهج التي جمعت بين النظرية والتطبيق والمناهج التي اكتفت بالدعوة النظرية، والمناهج التي سبق التطبيق نظريتها.

أما مناهج القسم الأول فيأتي في مقدمتها المنهج النفسي الذي بشر بنظريته الدكتور محمد أحمد خلف الله في كتابه «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» ثم اتصلت هذه الدعوة بالتفسير النفسي للأدب للدكتور عز الدين اسماعيل وقد غذّت هذه النظرية دراسات عديدة مترجمة ومؤلفة أذكر منها: الأسس النفسية للابداع الفني لمصطفى سويف ودراسة فرويد عن ليونارد دافنشي وعقدة أوديب[٢٠].

وقد نجح في تطبيق هذه النظرية أكثر من ناقد أذكر منهم الدكتور احسان عباس في كتابيه «فن الشعر» و«بدر شاكر السياب» فقد درس احدى قصائد الشابي في كتابه الأوَل مستفيداً من مفهوم العطب الولادي عند أوتورانك كما درس في كتابه الثاني تطور شاعرية السياب مستفيداً من عقدة أوديب.

ومنهم أيضاً الدكتور محمد النويهي في درس شخصية بشار، ونفسية أبي نؤاس حيث أفاد في دراسته الأولى من مفهوم ازدواج الشخصية، وأفاد في دراسة الثانية من مفهوم عقدة أوديب.

ودرس العقاد شخصية أبي نؤاس مستفيداً من مفهوم النرجسية وتوثين الذات، واحدث ما قرأت ضمن هذا الاطار كتاب السيدة رسمية موسى السقطي «أثر كف البصر في الصورة عند المعري».

والمنهج الثاني: المنهج الماركسي أو منهج الواقعية الاشتراكية، ومغذيات هذا المنهج عديدة منها كتابات ماركس وانجلز ولينين وستالين[٢١]، ومنها كتابات بليخانوف وفيشر وغارودي وجورج لوكاش وهنري لوفيفر.[٢٢] وسواهم.

وممن حاولوا تطبيق هذا المنهج الدكتور محمود أمين العالم والدكتور عبد العظيم أنيس في كتابهما عن الأدب المصري، والدكتور محمد مندور في دعوته للأدب الايدلوجي والدكتور حسين مروة والدكتور غالي شكري كما أفاد من هذا المنهج الأستاذ يوسف الصائغ في دراسة الشعر الحر في العراق.

وكما يؤخذ على المنهج النفسي وقوعه في رتابة التفسير الأوديبي للشعر يؤخذ على المنهج الماركسي دورانه في رتابة الصراع الطبقي والبناء التحتي والبناء الفوقي والتفسير المادي للتاريخ.

والمنهج الثالث: منهج النقد المقارن، وأفضل من شرح نظريته الدكتور محمد غنيمي هلال ثم راحت تتغذى هذه النظرية بما ترجم من كتب فان تيجم ورينيه ويليك، وفرانسو غويار وسواهم. وما ألف في هذا المجال مثل كتاب تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة في الأدب المقارن تأليف الدكتور ابراهيم سلامة.

وقد قدم هذا المنهج للقارىء العربي باعتباره منهجاً جديداً لا علاقة له بما هو موروث فهو ليس موازنة ولا وساطة وما زالت تطبيقاته قليلة في النقد العربي الحديث. وقد حاول السيد عبد المطلب صالح شيئاً من ذلك في دراساته لرسالة الغفران وأثرها على كوميديا دانتي، كما حاولت ناجية

غافل المراني شيئاً من ذلك في دراساتها للغزل العربي وشعر التروبادور، وكذلك كتب الدكتور صفاء خلوصي مقالات طريفة تحمل عنوان الأدب المقارن. والناقد المقارن لا يستطيع أن يكبت هدفه بالمطالبة بتسديد ديون شعبه أو لغته أو ثقافته وأدبه المستحقة على غيره من الشعوب وتلك احدى عثرات هذا المنهج أو إحدى ظواهر ازمته(٢٣).

والمنهج الرابع: المنهج البنيوي ـ الألسني. . ويقف في بداية طابور المبشرين به الدكتور صلاح فضل في كتابه البنائية ثم الدكتور عبد السلام المسدي وأخيراً الدكتور فؤاد أفرام منصور في كتابه عن النقد البنيوي، ثم راحت هذه النظرية تتغذى بما ترجم عن دي سوسير ورولان بارت وتودروف وتشومسكي والتوسر وشتراوس وغولدمان وغيرهم.

وقد طبق هذا المنهج بنجاح لأول مرة في الساحة الثقافية المغربية بكتابي الدكتور محمد بنيس «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» والدكتور محمد مفتاح «استراتيجية التناقص» ثم تكاثرت عطاءات هذا المنهج في تونس والجزائر ومصر ولبنان والسعودية وصولاً إلى كتابي الدكتور كمال أبو ديب «الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. .» و«جدلية الخفاء والتجلي».

وكانت أغلب الدراسات النقدية البنيوية السابقة لأبي ديب تكتفي بالتحليل وتقديم الاحصائيات والجداول البيانية دون أن تقرأها قراءة معينة. . إلا أن أبا ديب في رؤاه المقنعة ازال القناع في الفصل الأخير فاعتبر القصيدة المتعددة الأغراض تعكس ذوق الطبقة المترفة، والقصيدة ذات البعد الواحد كما تبدو في شعر الصعاليك واضرابهم هي قصيدة الكادحين. . ولأن النماذج الأولى وردت مجتمعة في كتاب «جمهرة اشعار العرب» شكك في دوافع تأليفه علماً أنه ألف في مرحلة لم تكن السيادة خالصة فيه لا للعرب ولا للقبيلة.

أمال مناهج القسم الثاني التي اكتفت بالدعوة النظرية فيأتي في مقدمتها المنهج الجمالي ومن أوائل من كتب في النظرية الجمالية روز غريب ثم جاءت الترجمات العديدة لتعمق هذه النظرية: الجمالية عبر العصور لاتيان سوريو، علم الجمال لهويسمان، فلسفة الجمال لجاريت، مبادىء علم الجمال لشارل لالو، النقد الجمالي لاندريه ريشار، موسوعة علم الجمال الهيغلي، بحث في علم الجمال لجان بارتليمي وغيرها. وبالرغم من كثرة الكتب التي تتحدث عن النظرية الجمالية والنقد الجمالي لم يتخصص ناقد تطبيقي بهذا النقد وإن كانت بعض الكتب النقدية لا تهمل هذا الاتجاه. . ولكن هذه الشذرات أو الوقفات القصيرة هنا وهناك غير كافية لاعطائه بعداً تطبيقياً كالمنهج النفسي أو البنيوي.

والمنهج الثاني: المنهج الاقليمي وقد ارتبط هذا المنهج باسم أمين الخولي في كتابه عن «الأدب المصري» وخلاصته أن لكل بيئة منفردة مزاياها وخصائصها التي تنفرد بها عن الأقاليم، وتلك المزايا والخصائص هي التي توجه الحياة الأدبية فيها وتؤثر في سيرها وباختلاف هذه المميزات المادية والمعنوية تختلف حياة الأقاليم الأدبية(٢٤).

ويخيل لمتتبع الحركة الأدبية شيوع هذا الاتجاه في كتب تحمل اسم هذا القطر أو ذاك من الأقطار العربية، والحقيقة أن هذا الاتجاه لم يكتب له النجاح وقد اجهزت عليه الأصوات الوحدوية، فهو ليس نظرية لا تطبيق لها ولكنه نظرية لم يصدر ما يغذيها.

والمنهج الثالث: المنهج العرقيّ في دراسة الأدب ونقده وقد ازدهر في كتب تاريخ الأدب وسير بعض اعلامه التي كتبها طه حسين واحمد أمين وعباس محمود العقاد واسماعيل مظهر(٢٥) حيث ابرزوا أهمية الانتماء العرقي لبشار بن برد وابن الرومي في ابداعهما، واثر الثقافة الاغريقية والفارسية في الابداع العربي، ولأن تطبيقات هذا المنهج جزئية لا يؤبه بها، ولأن مثل هذه الشطحات تعرضت لنقد الناقدين وتجريحهم فقد انكفأ هذا المنهج ولم يعد يحتفظ بأهمية تذكر.

والمنهج الرابع: ما يعرف بالنقد الجديد الذي ارتبط باسم سبنجارن في الأدب الامريكي وقد تبناه الدكتور رشاد رشدي ودعا اليه في أكثر من كتاب من كتبه، ولكن دعوته لم تثمر.

أما القسم الثالث من المناهج وهي المناهج التي سبق

تطبيق نظريتها فلعل المنهج الوحيد الذي يمثلها هو منهج الدكتور علي البطل في كتابه «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري» وهو ما يدعوه رينيه ويليك بالمنهج الاسطوري في دراسة الأدب[٢٦] في حين يدعوه ستانلي هايمن النقد القائم على الموروث الشعبي وتعتبر كونستاس روك ابرز اعلامه[٢٧].

فعلي البطل مثلاً يعد الأوصاف التي جمعها النابغة في متجردته، البدانة وارتفاع الصدر، وثقل الأرداف، والبياض المشوب بصفرة، وتشبيهها بالدرة والشمس والدمية، وإغواءها الذي يشمل حتى الرهبان، واقترانها بالغصن المثمر، والغزل الشارد وهي الأوصاف التي تتكرر عند امرىء القيس وعند كعب بن زهير وعند الآخرين من شعراء الجاهلية.. يعد هذه الأوصاف رواسب من ديانة وثنية كانت المرأة فيها رمز الخصوبة وقد اقترنت بالنجوم والرهبان كمظهر من مظاهر قدسيتها.. وهكذا يتوسع ويتعسف في تحليل الصورة الشعرية في الجاهلية وصدر الاسلام.. ولم يدر في خلده ان الجمال الذي أحبه النابغة كان الجمال الذي اشاعته الطبقة المترفة وفرضته بدليل أنهم اضافوا لتلك الأوصاف تشبيهها بالذهب والدينار، وانها امرأة مخدومة تنام الضحى، ولا تمارس عملاً، وأن بدانتها إنما ترجع لنوعية الطعام الذي تقتاته وللراحة التي تنعم بها.

وهنالك منهج أخير تؤكده الكتب المترجمة مثل كتاب «التطور في الفنون» تأليف: توماس مونرو وترجمة محمد علي أبو درة ولويس اسكندر وكتاب نظرية الأنواع الأدبية تأليف فنست وترجمة الدكتور حسن عون وهو منهج يعتمد على النتائج التي انتهى اليها داروين في كتابه أصل الأنواع، وبتأثير هذا المنهج شاعت كلمة «تطور» في عناوين بعض الكتب، وزاد الاهتمام بدراسة الشعر على أساس تعدد فنونه: فن الرثاء، فن المديح، فن الغزل، فن الوصف،... الخ. ومع ذلك فهذا المنهج غير واضح في هذه الكتب لأن النزعة التاريخية أو العرض التاريخي لا يسمح للتطور العضوي بتأكيد هويته.

مما تقدم، وفي ضوء تجربة الناقد العربي الحديث، نلاحظ أن تعدد المناهج النقدية للشعر بخاصة، وللأدب بعامة يرجع إلى تعدد التقنيات والمعارف المستعملة استعمالاً منظماً للحصول على بصيرة نافذة في النص الأدبي.

فالاستخدام المنظم للنظريات السيكلوجية في دراسة الأدب يؤدي إلى تكوين المنهج النفسي، والاستخدام المنظم لمبادىء الماركسية في دراسة الأدب يؤدي إلى ما يعرف بالمنهج الاجتماعي أو الواقعية الاشتراكية.

والاستخدام المنظم لنتائج الدراسات الانثروبولوجية في دراسة الأدب يؤدي إلى منهج نقدي قائم على الموروث الشعبي.

والاستخدام المنظم للرياضيات وعلوم الاحصاء في تحليل الادب وتقويمه يؤدي إلى منهج بنيوي في القند.

والاستخدام المنظم لنتائج علم الاحياء والداروينية يؤدي إلى ايجاد ما يعرف بالتطورية في دراسة الأنواع الأدبية ونقدها.

وهكذا قل عن الاستخدام المنظم لعلم الجغرافية، وعلم التاريخ، اللغة، والفلسفة، والفنون التشكيلية، والمبادىء السياسية، والعقائد الدينية وغيرها. كلها صالحة لتأسيس وتغذية مناهج نقدية يتميز بعضها على البعض الآخر.

والنقد المنهجي للأدب والفن متهم ومدان حين نأخذ كل منهج على حدة، فأول ما يؤخذ على النقد المنهجي غروره وتعصبه وأحادية رؤيته واتجاه تطلعه ودورانه كحصان الناعور حول محور واحد.. ومن مظاهر هذا الغرور قول للدكتور جمال بن الشيخ: اما أن يكون الناقد بنيوياً أو لا يكون. ومثل هذا يقوله الماركسيون عن الاتجاهات غير الماركسية فهي منحرفة ورجعية وطوباوية ولا علمية، ومثل هذا يقوله دعاة الفكر الديني الذين يكفرون ما عداهم.

والناقد المنهجي غير عادل وغير منصف، ترجح عنده كفة النص الشاهد على غيره من النصوص، فالقصيدة التي تؤكد عقدة أوديب عند السياب وبحثه عن النخلة الأم تتقدم على القصيدة التي لا تحمل معنى أوديبياً. وقصيدة أبي نؤاس التي تؤكد نرجسيته وتوثين الذات تتقدم وتبرز دون

سواها في المنهج السيكلوجي، في حين أن قصيدة تؤكد شعوبيته تبرز دون سواها في المنهج القومي، وتبرز قصيدة الصراع الطبقي عند الرصافي على غيرها من قصائده الوصفية في المنهج الماركسي. والنقد المنهجي انتماء لفئة معينة واعلان الطاعة لرأسها ومؤسسها، فالذين يختارون المنهج الماركسي لا يستطيعون تجنب القصاصات والملصقات المأخوذة من كتابات ماركس وانجلز ولينين باعتبارها بيانات إيجابية وشواهد منطقية، والذين يختارون المنهج البنيوي لا يستطيعون تجنب القصاصات والملصقات المستلة من كتابات دي سوسير والتوسر ورولان بارت وسواهم، والذين يختارون المنهج السيكولوجي لا يستطيعون تجنب القصاصات والملصقات المقتطعة من مؤلفات فرويد ويونج وأدلر وسواهم.. وقل مثل ذلك عن المنهج الوجودي وسارتر، والمنهج الظاهراتي وهوسرل، والمنهج الذرائعي وجون ديوي، والمنهج التطوري وداروِن... إلخ.

والنقد المنهجي طائفي يعلي من مكانة انصاره والدائرين في فلكه وينحاز لهم في الوقت الذي ينال فيه من مكانة الآخرين، فسيجموند فرويد لم يميز منهجه بين عظمة دستويفسكي وبين تفاهة قاص مغمور. والماركسيون يفضلون أي شاعر ماركسي مبتدىء على سواه من شعراء الرأسمالية، وربما ناقض النقد المنهجي نفسه في موضوع واحد، فالسياب في نظر النقد الماركسي أيام انتمائه غيره أيام لاانتمائيته. والنقد الحداثوي يفضل من ينتمون للحداثوية على غيرهم وربما اعتبرهم البدائل لكل عظماء التراث الأدبي.

والنقد المنهجي نقد تجزيئي مهما تعمق في دراسة النصوص من الوجهة التخصصية. فالأدب ليس عقداً نفسية فقط كما يفهمه المنهج النفسي، والأدب ليس مرآة للصراع الطبقي فقط كما يفهمه المنهج الماركسي، والأدب ليس بنية لغوية كما يفهمه المنهج الألسني، والأدب ليس زخارف جمالية فقط كما يفهمه المنهج الجمالي، والأدب ليس عنصراً من عناصر المقارنة والموازنة فقط كما يفهمه المنهج المقارن، أن النص الأدبي يمكن أن يكون فيه كل هذه الأمور مجتمعة أو أغلبها أو كثير منها. ولكن لن تجد نصاً أدبياً لا يحتوي سوى معنى واحد أو دلالة واحدة.

ويخيل لي أن النقد المنهجي الصافي غير موجود. فدراسة احسان عباس عن السياب ليست دراسة سيكلوجية صافية فقط، ودراسة محمد النويهي لنفسية أبي نؤاس ليست دراسة سيكلوجية صافية فقط، ودراسة محمد بنيس للشعر المغربي ليست دراسة بنيوية صافية فقط، ودراسة علي البطل للصورة الفنية في الشعر العربي ليست دراسة انترويولجية صافية فقط، ودراسة الدكتور محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الأدب المصري ليست ماركسية صافية فقط. وربما كانت المناهج الموروثة اضعف من المناهج المستحدثة في استكناه أعماق النص الأدبي إلا أنهما يلتقيان في المسائل الاساسية.. فالدكتور كمال أبو ديب في تحليله لمعلقة لبيد ـ على سبيل المثال ـ عدها القصيدة المفتاح وأكد وجود وحدة داخلية فيها رغم كونها بنية متعددة الابعاد، وعد قصيدة المديح غناء نمطياً لا يقصد شخصاً معيناً وكان طه حسين في حديث الاربعاء قد افتتحه بمعلقة لبيد، وأوضح الوحدة المعنوية فيها، واعتبر ما في قصيدة المديح طموحاً نحو مثل عليا يفتقدها الشاعر في الواقع ولا يشترط تحققها في الممدوح، فنحن أمام نتائج واحدة ومنهجين متباعدين. وإذا كانت المناهج الموروثة اضعف من المناهج المستحدثة فإنها أكثر أصالة، ولا تدين بفضل لغيرها في حين أن المنهج النفسي مدين لفرويد، والماركسي مدين لكارل ماركس، والبنيوي مدين لسوسير وبارت والتوسر وشتراوس، والمقارن مدين لفاييجم، والعضوي مدين لداروين، والاسطوري مدين لفرايزر، والجمالي مدين لكروتشه والآخرين. ودعاة هذه المناهج لم يطوروا ما أخذوه عن أساتذتهم في حين طور اصحاب المذاهب الموروثة ما ورثوه..

فلم يجعل حسين مروة أو محمود أمين العالم قوانين المادية الجدلية خمسة بدلاً من أربعة ولم يجعل كمال أبو ديب وظائف الحكاية كما شرحها بروب أكثر من (٣١)

وظيفة وهو يحلل القصيدة الجاهلية، وليس في مقدور محمد النويهي أن يجعل أبا نؤاس الأوديبي يحب أباه ويقتل أمه... الخ.

ويلاحظ أن شخصية الناقد في المناهج الموروثة قد تكون شخصية لغوي أو شخصية مفسر، أو شخصية بلاغي، ولكنها لن تكون شخصية معرّب أو مترجم كما هو واضح في شخصيات أصحاب المناهج المستحدثة. وفي فاعلية الترجمة سجيتان.. الأولى خضوع المترجم للنص الذي يترجمه، وشعوره بأنه ينقل أكثر مما يعطي. صحيح أن هذه المناهج المستحدثة هي نتاج الفكر الانساني ولا عيب فيمن يأخذها ويتداولها إلا أن ما يحز في النفوس أن قادة هذه المناهج المستحدثة ليس بينهم عربي واحد كماركس وفرويد وسارتر وبارت وسواهم ممن يؤخذ عنهم ولا يأخذون.

ورغم اعتراضنا على تجزيئية النقد المنهجي إلا أن هذا الاعتراض لا يعني تخطئة فقد توصلت هذه المناهج إلى نتائج صائبة وجديرة بالاهتمام والتقدير إلا أن الاكتفاء بنتائج هذا المنهج دون ذاك هو الموقف الخاطىء الذي ننكره.

ونطمح أن تحقق لنا نهايات القرن العشرين مناهج أقل تجزيئية وأكثر تكاملية..

الهوامش

(١) التعريفات/ السيد الجرجاني/ تحقيق أحمد مطلوب ص ٨٠
(٢) مقدمة في المنهج/ عائشة عبد الرحمن ص ١٣.
(٣) معجم مصطلحات الأدب/ مجدي وهبة ص ٣١٨.
(٤) المنطق: نظرية البحث/ جون ديوي/ ترجمة زكي نجيب محمود ص ١٣
(٥) المعجم الفلسفي المختصر/ ط. دار التقدم/ موسكو ص ١٦٠.
(٦) راجع النقد الأدبي ومدارسه الحديثة/ ترجمة الدكتور احسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم جـ ١.
(٧) حديث الأربعاء/ طه حسين/ جـ ١ ص ١٩.
(٨) البحث الأدبي/ شوقي ضيف طـ ٤/ ص ٨٦.
(٩) الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين/ لبيريس ترجمة جورج طرابيشي ص ١٢٤.
(١٠) المرجع السابق ص ١٢٤.
(١١) راجع تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ طه ابراهيم
(١٢) دمقس وارجوان/ مارون عبود ص ٧٠.
(١٣) المرجع السابق/ ص ٣٩.
(١٤) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب/ امين الخولي.
(١٥) راجع دلائل الاعجاز/ وكتاب عبد القاهر الجرجاني/ لمحمد أحمد خلف الله.
(١٦) النقد المنهجي عند العربي/ د. محمد مندور ط ١/ ص ٢٨٧.
(١٧) راجع كتابه المثل السائر.
(١٨) تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ د. احسان عباس.
(١٩) تحقيق وتقديم: د. علال الفازي.
(٢٠) تأليف: باتريك ملاهي وترجمة: د. جميل سعيد.
(٢١) صدر لكارل ماركس دور الأدب والفن في الاشتراكية ترجمة عبد المنعم الحنفي، وللينين: في الأدب والفن ترجمة يوسف حلاق جزءان. ولستالين الماركسية وقضايا علم اللغة ترجمة حنا عبود ولماوتسي تونغ في الأدب والفن ترجمة فؤاد أيوب، ولتروتسكي الأدب والثورة ترجمة جورج طرابيشي... الخ.
(٢٢) صدرت لهم على التوالي: الفن والحياة الاجتماعية، تعريب احسان حصيني، ضرورة الفن ترجمة أسعد حليم، واقعية بلا ضفاف، والرواية كملحمة بورجوازية ترجمة جورج طرابيشي وفي علم الجمال ترجمة محمد عيتاني.
(٢٣) راجع فصل ازمة الأدب المقارن في كتاب مفاهيم نقدية تأليف رينيه ويليك ترجمة د. محمد عصفور.
(٢٤) إلى الأدب المصري/ أمين الخولي/ ص ٢٠.
(٢٥) مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي/ شكري فيصل
(٢٦) مفاهيم نقدية/ رينيه ويليك/ عالم المعرفة/ ص ٤٦٧
(٢٧) النقد الأدبي: ومدارسه الحديثة ترجمة: د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم.

اشكالية القارىء في النقد الألسني

د. إبراهيم السعافين
(الأردن)

ليس من شك في أن العملية الابداعية منذ القديم كانت تولي الملتقي/القارىء السامع، الناقد اهتماماً واضحاً، إذ ان الإبداع لا يمكن أن يتم بمعزل عن قارىء ما مدركاً أو متخيلاً، بيد أن النظر النقدي منذ أيام اليونان ركز على المبدع وعلى الإبداع دون أن يلقي اهتماماً حقيقياً إلى دور المتلقي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع.

صحيح أن النقد اليوناني اهتم بوظيفة الإبداع وأثرها في القارىء أو المتلقي من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو وأثرها من الناحية الأخلاقية في التهذيب أو التعليم أو التطهير بيد أن هذا الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارىء في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره. . . وصحيح أيضاً أن النقد العربي اهتم بالمتلقي في العملية الإبداعية، حتى انه طالب المبدع بأن يستوفي شروط التوصيل الصحيحة، حتى بات من أقسام عمود الشعر الوضوح ومناسبة المستعار للمستعار له والمقاربة في التشبيه ونحو ذلك حتى بات الغموض غير مرغوب فيه، إذ ان الوضوح، كما أشرنا من أهم المرتكزات التي قام عليها النقد العربي القديم.

وليس بمقدورنا أن نتجاوز عدداً من الإشارات والنصوص النقدية التي ذكرتها المصادر العربية حول الغموض وتعدد المعنى أحياناً، وهي تتراوح بين غموض معنى أو إبهامه نتيجة لبناء النص أو بسبب أدوات المتلقي، وبين تعدد المعنى الذي يحتمله النص نتيجة لطبيعة بنائه الفنية، وقد رحب بعض النقاد بألوان من الغموض أو تعدد المعاني وعدّوها من إيجابيات النص[1].

ومما يبدو من حركة الإبداع الشعري عامة أن قضية الوضوح كانت في وعي كل من المبدع والناقد، وبدت قضية الوضوح والغموض قضية فنية أكثر منها قضية تعدد المعنى بصورة مطلقة، فالإشارات التي يمكن أن يلتقطها الباحث للاستدلال على وجود قيمة الغموض عند الشعراء والنقاد على السواء لا تبيح تعميم هذه الفكرة ولا توجيهها توجيهاً يخرج بها عن واقع الثقافة العربية خاصة والحضارة الإنسانية عامة في حقب تاريخية محددة، بحيث يبدو هذا التوجيه عزلاً للنصوص من سياقها وقسرها على ما تأباه، فعبارات من مثل «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» و«الوضوح» و«المقاربة في التشبيه»، و«مناسبة المستعار للمستعار له» ظلت أشيع بكثير من الغموض والاغماض (بالمفهوم الايجابي) في مختلف العصور، على ضرورة تقييد معنى الغموض والإغماض بالشروط اللازمة على ضوء النص والسياق والواقع والثقافة والتاريخ. . . إلخ التي

تساعد على فتح مغاليق النص وإيصاله فنياً إلى المتلقي.

لقد كان الشاعر (والمنشىء عامة) يهتم بالسامع أو القارىء، ويتعرف إلى جميع أحواله (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) ويجتهد في أن تصل الرسالة على وجهها المراد وإن كنا لا نستطيع أن نغض النظر عن حالات مشهورة تتصل بالإبلاغ والفهم والتفسير على نحو ما عرف عن أبي تمام، وما ذكر عن فهم النص القرآني بشيء من التأويل كما فعل المتكلمون، أو قراءته قراءة باطنية تمعن في التأويل كما فعل المتصوفة في قراءاتهم المتفاوتة. ولكنها على أي حال مناهج مختلفة في القراءة تفضي كل منها تقريباً إلى قراءة معينة لا تكاد تتخطاها.

ومنذ عصر النهضة بدأت التساؤلات تظهر حول القضايا الأساسية، إذ سرعان ما ظهر المناخ الرومانتيكي الذي وقف في وجه النظام القديم برمته فلا يبقي على شيء من أركانه في الفلسفة والاقتصاد والسياسة والفن والفكر واللغة، لقد ثار على الأطر والقواعد والقوانين والمنطق والوضوح والتوازن والانتظام والانسجام والتناسق والتناظر، وتبنى التعبير في مقابل المحاكاة، وحلت الذات محل الموضوع، وتعززت قضاياها في مقابل القضايا الإنسانية الكبيرة.

في هذا العصر المضطرب، بدأت الأفكار تتحاور وتتجادل وتتصارع، فيقود اتجاه إلى نقيض اتجاه آخر أو إلى تعديل له، فظهر الاتجاه الواقعي بصوره المختلفة، وكان أشدها تطرفاً ضد الذاتية، الطبيعية والفوتوغرافية أو واقعية الانعكاس الآلي، وكان لا بد أيضاً من إثارة الشك في وظيفة الفن في التعبير أو في التعامل مع الموضوع فدخلت الرمزية بالإيحاء من أوسع الأبواب لتدخل معها تيارات كثيرة تجاورت على اختلاف ما بينها واجتمعت في تاريخ الفن باسم الحداثة التي يؤرخ لها في الغرب بعام ١٨٩٠[٢].

لقد أنكر الرمزيون أن وظيفة اللغة تقوم في التعبير عن الواقع الموضوعي، مثلما أنكر منظرهم مالارميه عالم المادة والواقع وقال بأفكار كثيرة سنجد صداها عند رموز البنيوية وخاصة عند الشكليين الجدد من أمثال بارت في الحديث عن الرؤيا والكشف والسحر وما إلى ذلك.

ومن هنا كان قرن النقاد بين البنيوية وبين الرمزية إذ اعتبروا البنيوية ابنة شرعية للرمزية، على اختلاف المنطلقات الفكرية لكل منهما في الأغلب.

ومهما يكن، فإن البنيوية ابنة حضارة معينة تنتمي إليها وتحاور منجزاتها المادية والروحية، فهي ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة من جانب وبالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد من جانب أخرى، إذ ان البنيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمار التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة مثلما أن صورتها الشكلية الأولى ذات قرابة واضحة كما لاحظ بعض النقاد، بحق، بمدرسة النقد الحديث[٣].

وعلى هذا النحو يجمل بنا أن نتعرض بإيجاز لأهم ملامح النقد الألسني فيما يتصل بإشكالية القارىء ودوره في هذا النقد. وإذا كان المجال لا يسمح بدراسة تفصيلية لاسباب موضوعية، فإننا سنحاول أن نتأمل دور القارىء وربما الناقد في هذا الاتجاه النقدي مثلما نحاول أن نتفهم ما قد يمنحنا في دراسة الأدب والشعر خاصة ونحن نتصور الأمور الآتية.

أولاً : ظهور الاتجاه البنيوي بصورة أساسية كاتجاه فلسفي ينطلق من العلوم الطبيعية والانسانية وعلم اللغة ويجد أضعف حلقاته في النقد الأدبي.

ثانياً : كان الشعر أقل الأجناس الأدبية حظاً في التطبيق، ولعله ـ من وجهة النظر البنيوية ـ أقلها قابلية بالفعل.

ثالثاً : يعد الاتجاه البنيوي وليد حركات فلسفية ونقدية غربية متتابعة ومتوالدة والتطبيق فيها على الأشكال الغربية لا يتماثل بالضرورة مع الأشكال الغربية، إذ ان ثمة ملاحظات للنقاد الغربيين البنيويين توحي بهذا على نحو ما فعل جاك ديردا مثلاً[٤].

ولعل الدراسات الكثيرة التي تناولت البنيوية تعفينا من الحديث التفصيلي عن جذور البنيوية ونشأتها وسنكتفي بالالماع إلى المبادىء الأساسية التي حددت وظيفة

القارىء/الناقد في النقد الألسني ودوره في تلقي النص وتفسيره وشرحه. ومنن نافلة القول أن نشير إلى أن البنيوية لا يمكن أن نتصورها في شكل واحد، فالجدل والنقاش وربما العداء أحياناً في ساحة المذاهب والاتجاهات الفلسفية والنقدية ولد صوراً من البنيوية نجد لزاماً علينا أن نشير إليها من الزاوية التي تختص بموضوع هذا البحث.

إذا كانت البنيوية تتشابه في بعض الوجود مع المذاهب الأدبية أو الاتجاهات النقدية في بعض الوجوه فإن لها منطلقاتها، فالبنيويون والشكليون منهم بخاصة، خالفوا الفلاسفة الذين عاصروهم والذين سبقوهم في مقولاتهم عن الوجود و«الذات» و«الإنسان» و«التاريخ» وأصبحوا لا يكادون يتحدثون إلا عن «البنية»، و«النسق» و«النظام» و«اللغة»[٥]. فمن منطلق هجوم البنيوية على الذات أو التنكر لها وصفها روجيه غارودي بأنها «فلسفة موت الإنسان» وانتقد البنيوي الماركسي ألتوسير بشدة لأنه انتقد من يتحدثون عن الذات حتى ماركس نفسه[٦].

ولقد أفاد البنيون وخاصة شتراوس من علم الأصوات عند تروبتسكوي في مبادئه الأربعة[٧]. مثلما أفادت البنيوية من منجزات العالم اللغوي سوسير وخاصة فيما يتصل باللغة والكلام، وبالمحور التزامني والتعاقبي والحديث عن الفونيم والدال والمدلول وغيرها.

وقد أسهم رومان ياكوبسون عالم اللغة الشكلي بجهد كبير في إيجاده لعناصر الاتحاد الستة، وقد حاول الناقد الشكلي بروب أن يقرأ الحكايات من خلال وظائف معينة تشكل نسقاً ثابتاً، مما جعل البنيوية تتحدث عن بنية ثابتة بمعزل عن الذات والتاريخ، فالبنية على هذا النحو لازمانية، على نحو ما نرى في اللغة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والثقافة وغيرها.

وإذا كان النص نتاج ذات فردية في زمن معين ضمن شروط اجتماعية معينة فكيف يمكن فهم بنية النص بمعزل عن شروط انتاجه، وكيف يمكن أن نخضع هذا الانتاج الفردي لنظام شامل يخضع لبنيات جماعية سابقة وثابتة لا زمنية... هذه هي المعضلة التي وقفت في وجه أتباع البنيوية. إن كلود ليفي شتراوس يرى أن «قوانين الفكر، البدائي أو الحضاري، هي قوانين واحدة كتلك التي تجد تعبيراً في الواقع المادي والواقع الاجتماعي، والتي هي مظهر من مظاهرها»[٨].

ولما كانت البنيوية بمعناها الواسع «هي طريقة بحث في الواقع، ليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينهما»[٩] ففي «النقد الأدبي عمل الشكليون الروس وأخلافهم البنيويون على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغته، من تركيب البناء الوظيفي حتى الصيغ الشعرية»[١٠].

لقد تعرضت الطريقة البنيوية الشكلية للهجوم من البنيويين أنفسهم وخاصة في تجاهل المعنى أو المضمون، إذ ان جينيت أشار إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها أشياء مغلقة و«نهائية» من أجل معاملتها على أنها خاضعة لأنظمة معينة[١١].

ويشير شولز إلى أن هجوماً قد وجه إلى ذلك النقد:

«الذي يرفض الاعتراف بوجود عالم ثقافي خلف العمل الأدبي ونظام ثقافي خلف العمل الأدبي. ولا بد من الاقرار أن الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبية والأنظمة الأدبية جزء مهم من الطرائق البنيوية. لكن المغالطة لا تكمن في هذا العزل الضروري لبعض المظاهر المدروسة بل تكمن في رفض الاقرار أن تلك المظاهر ليست المظاهر الوحيدة، أو في الالحاح أن تلك المظاهر تعمل في نظام مغلق إغلاقاً تاماً من دون تأثير. إن البنيوية أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجن شكلي، انها تسير من عالم غير الأدب.

أن البنيوية أبعد من أن تنقطع عن العالم في سجن شكلي، انها تسير إليه مباشرة في مستويات مختلفة من البحث»[١٢].

هذا الاتجاه الشكلي الذي أغلق النص على علاقات وأنظمة ذاتية جعل ناقداً لامعاً هو لوسيان جولدمان تلميذ جورج لوكاتش يفيد من عالم النفس البنيوي جان بياجيه في تعريفه للبنية ويحاول أن ينطلق بها إلى آفاق تنسجم مع التفسير الماركسي للتاريخ على خلاف ما ذهب إليه التوسير

فقد عرف جان بياجيه البنية بأنها شمولية ومتحولة وتتميز بالضبط الذاتي[١٣].

فلم تعد البنية في نظر غولدمان ثابتة كما يفهم من التزامن أو مطلقة، بل هي نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة باتجاه التقدم.

لقد وقف جولدمان ضد الشكليين الذين يرون أن الأثر مبني كلية. ومادته «كلها منظمة، كما يصرح بخاصة شلوفسكي Chklovski . وهذا التنظيم في المنظومة الأدبية هو داخلي. ما من جملة واحدة في الأثر الأدبي تستطيع أن تكون تعبيراً مباشراً عن عواطف الكاتب الشخصية، ولكنها دائماً بناء ولعب»[١٤].

فاهتم جولدمان بربط الأثر بوضعه الاجتماعي ضمن سياقه الزمني والتاريخي فألح على الكلية والانسجام، مثلما يهتم بمفهوم رؤية العالم وهي في رأيه:

«هذا المجموع من التشوقات والعواطف، والأفكار التي تجمع جماعة وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية ـ وتجعلهم على تضاد مع الجماعات الأخرى»[١٥].

وهذا ما يتناقض مع رؤية الشكليين في وعيهم ما هو الأدب، الذين يلغون كل تفسير تكويني. فهو يرى أن الواقع الاجتماعي لأثر «إنما هو واقع كتابة، وإشارات تؤلفه والمعنى... لا يسبق الأشكال وجوداً، وليس بمسجل فيما وراء الأثر. والكتابة إنما هي تنتج المعنى»[١٦] وهناك بعدان لكل عمل فني، وهما:

«بعد اجتماعي (منطلق من الواقع المعاش) وبعد فردي (منطلق من خيال الفنان). ولذا فإننا نفترض وجود «آخرين» غير الفنان، لهم علاقة قراءة أو نظر أو سماع، يتوخون من خلالها إيجاد رؤيا أو أفق أو حل مشكلة مشتركة للفنان وجمهوره.

فعلى أقل تعديل، هناك مرسل ومتلق بينهما علاقة عفوية. وكما أننا، في علم النفس، لا نستطيع الفصل بين «الأنا والغير» كذلك في الفنّ لا نستطيع الفصل بين البعد الجماعي «الطبقات والفئات الاجتماعية» والبعد الفردي داخل العمل الفني»[١٧].

ويلح غولدمان على الرؤية الشمولية للواقع الاجتماعي التي لا تتوافر للناقد إلا حين يساير تطلعات الفاعل التاريخي أي الطبقة الاجتماعية المحرومة والكبرى التي تحدد مسار التاريخ والمستقبل، ويحذر القراء من فهم حسابي ورياضي صارم لمقولة الشمولية. النص ومجمله... ويؤكد غولدمان أننا لا نستطيع أن نفهم الجزئيات إلا إذا وضعناها في إطار النص الأدبي ككل...[١٨].

ولذلك نراه يخالف الشكليين الذين يرون أن البنى تخلف الأحداث التاريخية واللغة هي التي تخلف البشر كما رأى تودوروف وأن علاقات الانتاج توزع الأدوار على الناس كما ذهب إلى ذلك ألتوسير فيؤكد غولدمان أن البنية أو اللغة أو علاقات الانتاج لا يمكن أن تكون بمثابة فاعل. فالفاعل الوحيد الممكن هو الانسان الذي يصنع التاريخ في إطار بنى ولغات وعلاقات إنتاج معينة. وما التاريخ من هذا المنظور إلا محصلة الممارسة التي تؤيها الجماعة البشرية[١٩].

وقد خالف سوسير وأتباعه في نظرته إلى اللغة ورأى أنها منقوصة «فاللغة... مرتبطة بجماعة بشرية معينة، ولا يمكن فهمها دون ربطها بالجماعة»[٢٠].

ومثلما اهتم بالبنية الدلالية اهتم أيضاً بالشرح والتأويل[٢١]، ويرى أيضاً أن ثمة علاقة عضوية بين عمليتي الإرسال والتلقي أو الكتابة والقراءة أو الكاتب والجمهور. فالعلاقة بين الكاتب والمتلقي ليست سالبة تحيل المتلقي إلى شيء:

«... فالعلاقة ليست بين إنسان (الكاتب) وشيء القارىء غير المتفاعل أو بين شيء (الكتاب) وشخص (القارىء/العادي المتمتع بنوايا حسنة) وإنما بين شخص وشخص (كاتب/قارىء) أي أنها فاعلة وإيجابية»[٢٢].

ويشترط في المتلقي أن يكون إيجابياً وفاعلاً وهو يرى فائدة في سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية التي يرتبط بها العمل المدروس فهما بنيتان حقيقيتان[٢٣].

بيد أنه يحذر في حالة الانطلاق من سيرة الكاتب أن

يماثل القارىء أو الناقد بين علاقات الشخصية الفنية وعلاقاته هو، مثلما يحذر في تحليل المضمون الثقافي والأيديولوجي للعمل الأدبي مستقلاً عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية من إضفاء طابع الفكر المفهومي والزوغان عن الموضوع[٢٤]. ولعل من أبرز الأفكار التي جاء بها غولدمان هي مقولة الوعي القائم والوعي الممكن، والوعي الممكن يتصل بعقليات خاصة من أبرزهم المبدعون العباقرة[٢٥].

فإذا كان الشكليون الروس والشكليون البنيويون قد أغلقوا النص على المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ من جهة وعلى القارىء من جهة أخرى، وإذا كانت البنيوية التكوينية قد ربطت النص بالتاريخ من ناحية وبالمتلقي من ناحية أخرى فإنها لم تذهب في فتحها النص إلى ما ذهب إليه البنيويون الجدد/التفكيكيون/الشكليون الجدد، من مثل رولان بارت وتودوروف وديريدا وكريستفا.

لقد أولى هذا الاتجاه القارىء أهمية بالغة ذات صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة، وسنحاول أن نشير إلى بعض النظريات الأخرى التي أولت القارىء أهمية كبرى من مثل النظريات الاجتماعية ونظرية التخاطب ونظرية الاتصال.

فثمة اهتمام من إدجار آن بو ومن الشاعر بول فاليري بالقارىء، «ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارىء، أول ما برزت واعية بمقصدها في نطاق علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية... فلئن ركزت الدراسات في هذا الاتجاه عنايتها على تدخل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، لقد ذهبت، مع ذلك إلى أن المجتمع لا يتدخل في الانشاء الأدبي من حيث هو مصدر لها فحسب، وإنما هو يتدخل فيها أيضاً من حيث هو متقبل يتلقاها. ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للانشاء الأدبي من بعد اجتماعي مجسم في القراءة وفي عملية القراءة»[٢٦].

وقد أفضت نظرية التخاطب إلى الغموض الذي يعد في نظرها ظاهرة لازمة للأدب، إذ ان الباحث يتوقع من القارىء أن يقوم بالتأويل في أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثرى البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده، يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارىء، كلما واجه نصاً أدبياً، إلى امتحانه فيختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تحتمل التأويل. ومن هنا كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثراً مفتوحاً يستدعي التأويلات المتعددة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه.

وثمة حديث عن ارتباط الكاتب بالراوي والقارىء، الضمني أو المتوهم[٢٧] وظهرت فكرة ياوص حول «أفق الانتظار» من خلال مفهوم المسافة الجمالية: «ويعني به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود افعال القراء على الأثر»[٢٨].

ومن أبرز الدراسات التي تصدت لدور القارىء في الإبداع الدراسات الظواهرية وخاصة «نظرية الاتصال» التي قدمها وطورها فولفغانغ ايزر Wolfgang Iser في كتابيه القارىء الضمني The Implied Reader وفعل القراءة The of Reading[٢٩]. لقد آمنت فلسفة الظواهر بالذات وجعلتها حاضرة في الأشياء وجعلت الوعي قائماً فيها إذ ليس من الممكن إدراك الظاهرة أو الوعي بها إلا من خلال الذات، إذ من الصعب أن يتصور عالم موضوعي مثلما فعل الكلاسيكيون، خارج الوعي الإنساني أو خارج وعي الذات، مثلما لم تعزل الظاهراتية البنية والنظام اللغوي وسواهما كما فعلت الشكلية والبنيوية الشكلية.

ولعلنا لا نجد فرقاً كبيراً بين ما كتبه آيزر الذي ينطلق من الفلسفة الظاهرية وبين موقف التفكيكيين أو أصحاب النقد الجديد حول أهمية القارىء فالقارىء هنا ليس وسيلة منهجية كالقارىء العمدة أو القارىء الفائق عند ريفاتير[٣٠] وإنما هو وراث النص الشرعي الذي يفسره وبتعبير أدق يشكله في وعيه على هواه، فلقد حاولوا أن يولوا القراءة أهمية فائقة أثارت جدلاً واسعاً من مثل ما فعله بارت وتودوروف

وديريدا في سبيل تحديد مفهوم النص المفتوح، الذي تجاوز انغلاق النص عند النقاد الجدد في الأربعينات والخمسينات وعند الشكليين الروس والبنيويين الشكليين، فنجد بارت يفجر النص ويعلن موت المؤلف ويعد النقد كتابة على الكتابة ونصاً يضاف إلى نص، فنسب ذلك إلى قارئه وأصبح قارىء النص، كما يرى، منتجاً لا مستهلكاً فلم يعد ثمة معنى معين بل ليس هناك من معنى، فالمعنى يسلم إلى معنى حتى يستحيل النص مجرة من الدلالات غير المتناهية.

فالنص بمفهومه التقليدي، والتقليدي هو ما سوى نص النقاد الجدد، لم يعد له وجود في أذهان النقاد، ولا شك أن موقفهم قيمي في الإبداع وفي القراءة على السواء، فالذي حدث، ان كان قد حدث، كما يقول جاك ديريدا: هو نوع من التجاوز أو الاجتياح أطاح بكل هذه الحدود والتقسيمات وأجبرنا على أن نوسع المفهوم السائد والفكرة المسيطرة حول مفهوم النص، إذ لم يعد النص جسداً من الكتابة أو شيئاً من المضمون محشوراً في كتاب أو في حدود، بل نسيجاً مرجأ تعود بشكل لا متناه، أكثر من رجوعها إلى نفسها هي، إلى آثار مرجأة أخرى. وعلى هذا النحو فإن النص يجتاح كل الحدود المرسومة له الآن. (ليس باغراقها أو إخفائها في تجانس ليس فيها اختلاف) بل يجعلها أكثر تعقيداً. . . هذه الحدود التي يراها معارضة للقراءة من مثل: القول، الحياة، العالم، الحقيقي، التاريخ، وسواها الحقول المرجعية للجسد والعقل، الوعي واللاوعي، والسياسة والاقتصاد وهكذا دواليك فديريدا يؤكد أهمية تحطيم كل الجاهز والمؤطر والمشكل والنظامي سواء أكان نظرياً أم ثقافياً مؤسساتياً أم سياسياً أم أياً كان من الأنظمة الأخرى.

ويلاحظ ديريدا على النصوص أنها ليست متجانسة دائماً، ويحدد مطلبه من القراءة في قوله:

«ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج، وإنما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص خلالها نفسه، ويفكك نفسه. . . أن يفكك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مراجعية - ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، ولكن هناك في النص متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته. . . »[٣١].

ويتجاوز ديريدا في طموحه كل أشكال النقد القائم، فالنقد الذي يفكر به لن يكون لا بنيوياً، ولا مضمونياً محايثاً، وهذا النقد لو تحقق كما يرى:

«فلن يحمل اسم النقد الأدبي، اعتقد، دون أية نية في التلاعب بالكلمات أن الناقد، كما يشير إليه اسمه، يحتاج إلى ملكة الحكم والتقويم والقرار، حين يجد نفسه أمام بعض البنيات غير القابلة للتحديد، والتي أثارت اهتمامي باستمرار. أعتقد أنه يحتاج أيضاً إلى ضمانة فيما يتعلق بجوهر الثقافة الأدبية.

إن الناقد يجيبك ببساطة أنه لا يتمتع بهذه الضمانة»[٣٢].

وديريدا في كل ما يقوله أو يحلم به لا نجده واثقاً من شيء إلا الشك في جدوى الأشياء فالقراءات لا ترضيه، فهو يعتقد أن هناك بين خارج النص وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيز ولكنه لا يعرفه وتعليقه أنه يظل شيء ما ناقصاً، دائماً، ويشير إلى أن المادية والتاريخ نفسيهما محكومان بطرائق النظر الميتافيزيقية. فنراه يهجس بالخوف من المثالية التي تهدد نظرية النص التي يتبناها وآخرون وليس من قبيل التبسيط فإنه في القوة والدلالة يرى أن الكتابة هي الطموح غير الممكن، هدف الكاتب ووهمه معاً، ثم يرى أن الكاتب لم يكتب أبداً والسعي نحو وهم أو يوتوبيا.

ويعد رولان بارت من أهم النقاد الذين عالجوا مسألة القارىء بتفصيل فكان نقده كتابة أو نصاً على النص، ففي كتابه «الكتابة في درجة الصفر» يصف كيف تحولت الكتابة على يد مالارميه من موضوع لنظرة ثم لصنع وأخيراً لقتل، وكيف بلغت الآن تحولاً أخيراً إذ تصبح موضوعاً لغياب، وهو يتحدث عن شعره.

فاللفظ الشعري عند بارت «يشع بحرية لا متناهية ويتأهب لأن يمد أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة إلا أنها ممكنة» وحين تهدم العلائق الثابتة، لا يعود اللفظ سوى، مشروع عمودي، يغدو كالكتلة عموداً يغوص في مجموع

المعنى وردات الفعل ورواسب الانفعالات: إنه إشارة واقفة على قدميها: اللفظ الشعري هنا فعل بدون ماض مباشر فعل بدون ضواح لا يقترح علينا إلا الظل السميك لردود الفعل ذات الجذور مع كل ما يرتبط به، بذلك يرقد في كل لفظ للشعر الحديث، نوع من الجيولوجيا الوجودية حيث يتجمع المضمون الكلي للرسم، لا مضمونه الانتقائي كما هو الشأن في النثر وفي الشعر الكلاسيكيين[٣٣] ويتحدث عن انفجار اللفظ خلال لغة رمزية مكثفة[٣٤]، مثلما يتحدث عن طموحه في تحرير اللغة الأدبية في سبيل خلق كتابة بيضاء، ليصل إلى يوتوبيا اللغة في سعيه إلى لغة محايدة نقية بريئة حلمية[٣٥].

وهو يرى أن القراءة/النقد/الكتابة الجديدة على الكتابة الأولى أو تحرير النص «هو في الواقع، فتح للطريق أمام تناوبات غير متوقعة، أمام لعبة المرايا اللامتناهية، وهذا الانفلات هو ما يكون محل شك»[٣٦]، ويظل يشير إلى أن الأثر الأدبي يوحي بقراءات متعددة وأن النص ينطوي على معانٍ متعددة. فقد تحول من معنى مفرد إلى معنى جمع وتحول الأثر إلى نص مفتوح.

فالناقد كما يراه رولان بارت «يواجه موضوعاً ليس هو الأثر الأدبي وإنما قوله الخاص»[٣٧] وهو بلا شك تصوير لدوره الايجابي في قراءة العمل وموقف من فتح النص وعدم ارتباطه بمعنى محدد أو بنية المؤلف.

ويتحدث بشكل مباشر عن القراءة فيرى أن القراءة وحدها تعشق الأثر وتقيم معه علاقة شهوة، بيد أن قراءة الناقد، أو الانتقال من القراءة إلى النقد فمعناه تغيير الشهوة بحيث لا نعود نشتهي الأثر الأدبي وإنما لغتنا الخاصة، لكن من هناك أيضاً نعيد الأثر إلى شهوة الكتابة التي صدر عنها. هذا يلف الكلام حول الكتاب:

القراءة، الكتابة ـ من شهوة إلى أخرى يذهب كل أدب. كم كاتب لم يكتب إلا لأنه قرأ؟ وكم ناقد لم يقرأ إلا ليكتب؟ . . .[٣٨].

وقد فرق بارت بين نص الكتابة ونص القراءة. فالنص الكتابي جعل للقارىء دوراً فلم يعد مستهلكاً بل منتج يتمتع بلذة القراءة على عكس قارىء نص القراءة.

ولتودوروف نظرية في القراءة وقد تحدث عن ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة هي الاسقاط والتعليق والشاعرية فالأولى تهتم بالمؤلف أو المجتمع أو أي شيء خارج النص يهم الناقد، والتعليق مكمل للاسقاط، فكما يسعى الاسقاط إلى المتحرك عبر وخلف النص، يسعى التعليق إلى البقاء داخل النص وهو ما ندعوه في الغالب التفسير أو القراءة الدقيقة، والشعرية هي التي تبحث في المبادىء العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة. والشعرية يجب ألّا تختلط بالرغبة في رؤية الأعمال الخاصة أمثلة محضة للقانون العام[٣٩].

و «الشعرية ذاتها منفتحة إلى حد القول انها نوع من الاسقاط الذي لا ينصف العمل الفردي، مهما كانت درجة امتياز هذه الشعرية. لذا لا بد أن يكون ثمة فعالية مرتبطة بالشعرية ولكنها تنظر إلى العمل الفردي كأنما هو غاية في ذاته ويدعو تودوروف هذه المقاربة النقدية» القراءة[٤٠].

والقراءة تميز العمل حتى تبدو عملاً قيمياً إذ يرى تودوروف أنه ليس ثمة أية قراءة صحيحة، لأي عمل أدبي معقد[٤١]. وقد قدم تودوروف تمييزاً بين الوصف والنقد الوصفي من القراءة[٤٢].

فتودوروف ينظر إلى تأكيد الاهتمام بشكل متساو بين العمليتين المتكاملتين: الكتابة والقراءة. والقراءة عنده منهجاً هي المبادىء العامة التي تتضمنها الأعمال الفردية بنفسها.

وسنسعى في ما يلي إلى محاولة إظهار أثر هذا النقد الألسني في نقدنا العربي الحديث في جزئية واحدة أحسب أن توسعنا فيها لا يقف عند حدها بل تجاوزه إلى قضايا رحبة، وهذه الجزئية هي إشكالية القارىء/الناقد في العملية الابداعية، وليس من همي في هذه الورقة استقصاء جهود النقاد العرب في هذا المجال، فليس هذا الأمر في مكنتي ولا في مقدوري، بل لست مؤهلاً له بصراحة شديدة على الرغم من المحاولة المخلصة، وإنما هي محاولة أحسبها موضوعية في تتبع هذه المحاولات لاطرح أسئلة، إن كانت لدي أسئلة حقيقية، قبل أن أقدم إجابات ولا أخالني أملك

مثل هذه الاجابات.

ولقد حظي النقد الألسني باهتمام واضح في السنوات الأخيرة في العالم العربي، إذ ظهرت مجموعة من المقولات والأطروحات والدراسات التي تستلهم هذا النقد، أو تدور في فلكه على اختلاف ما بينها في فهم أصوله وإدراك الأسس الفكرية التي قام عليها، أو تجاهلها في الأقل، وتفهم المراحل الحضارية التي نشأ فيها وتطور خلالها. . .

وإذا كان دور الناقد أو القارىء يشكل ركيزة أساسية في فهم هذا النقد، فان صدى هذا النقد الألسني عند العرب سيفرد جانباً واضحاً للحديث عن دور القارىء.

وبوسعنا أن نجد أمثلة مختلفة لاتجاهات النقاد تستلهم اتجاهاً أو أكثر، وربما توفق أو تمزج أو تخلط بين أكثر من اتجاه، فمن النقاد يستلهم الشكلية على نحو ما عرفت عند الشكليين الروس والبنيويين الشكليين، ومنهم من ينتقي حتى يكاد يضطرب عنده المنهج فتارة يقول بمقولات الشكليين وطوراً يمزج الشكلية بالاجتماعية. ومنهم من يعلن أنه يقرن المنهج الجدلي أو الاجتماعي بالبنيوية على غرار تكوينية لوسيان غولدمان، ومن هؤلاء النقاد من يتبنى وجهة نظر النقد الجديد أو الشكلية الجديدة، وينتقي منهج أحد أعلامه رولان بارت. . .

وعلى اختلاف ما بين هؤلاء من حيث المنهج ومن حيث الممارسة أو التطبيق فإنهم عرفوا شيئاً عن النقد الألسني وتتبعوا بعض اصوله وظروف نشأته من خلال المعطيات الفلسفية والحضارية، وحاولوا أن يجدوا ما يصله بحلقات الفكر الذي نما خلاله وتطور من الناحية النظرية في الأقل، في حين أننا نجد الكثرة الكاثرة من شداة الباحثين والدارسين من يقتات على الدراسات العربية التي تعد في مجموعها محاولات واعدة أو تجارب تحتاج إلى كثير من الصقل والاهتمام، فأصبح النقد الألسني بين أيديهم مجالاً لتطبيق مهارات شكلية تحاول أن تفكك النص على غير هدى دون أن تعرف الغاية، فلا العناصر ذات دلالة، ولا مجموعها قادر على أن يفيد النص بأي منظور، فبدت أشبه بـ «موضة» أو كليشيهات أو رواسم والفرق أن الأمور الأخيرة ذات دلالة ما. . . وهو خطر يتهدد أدباً عرف من التعقيدات في القواعد والشكليات ما عجل بتحجره[٤٣].

وسنحاول ما وسعنا الجهد أن نشير إلى أبرز الاتجاهات التي تتصل بدور القارىء مدركين أننا لا بد أن نقع في التعسف لصعوبة التقسيم، محيلين الافكار التي تنبتها هذه الاتجاهات إلى أماكنها في الصفحات السابقة عند أصحابها من النقاد الألسنيين كما سنجتهد أن نشير إليها باقتضاب:

الاتجاه الشكلي:

وإذ كان من الصعوبة بمكان إجراء تقسيمات حقيقية فإن الصعوبة هنا تبدو أشد إذ من المألوف أن يجري الناقد دراسته على العمل من حيث هو نص مغلق ويتمثل بأدوات الشكليين وأفكارهم، ثم يدخل إلى النص بما هو من خارجه، لا بد من باب الاسقاط، كما أشار تودوروف، وإنما من قبيل فرض الموقف المبدئي على بنية النص.

ومهما يكن، فالنص عند الشكليين بنية مغلقة على ذاتها لا يسمح بتفسير يقع خارج علاقاته ونظامه الداخلي ويمكننا أن نجد أمثلة له في كتابات موريس أبو ناضر من مثل: «الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة»[٤٤]. وقد قصره على الفنون النثرية من مثل الأدب الشعبي والرواية وهي ألصق بالتطبيق الغربي للمناهج الشكلية من مثل وظائف بروب البنيوية.

وتبدو خالدة سعيد بنيوية شكلية في كتاباتها النقدية على نحو ما نرى في كتابها «حركية الابداع» فلو تأملنا تحليلها «النهر والموت» لبدر شاكر السياب لوجدنا أنها تغلق نفسها داخل النص وشبكة علاقاته، وهي حين تشير إلى البعد الاجتماعي لا تستطيع أن تشير إلى خارج النص، ولا تستطيع أن تفصل بين الشكل والمضمون، بل إن حديثها يشير بوضوح إلى أن المضمون ذاته هو بنية شكلية، وتظل المصطلحات المشتركة بينها وبين أدونيس تملأ أفق الدراسة من مثل القصيدة الكونية ـ الرؤيا ـ الخلق، تقول خالدة سعيد مثلاً: «حتى لنستطيع القول، إن التخطيط الشكلي للقصيدة (شكل رقم ٣) وهو تجريد محض لحركتها الاجمالية ـ هو

في الوقت نفسه، وبالقدر ذاته، تخطيط تجريدي لمضمون القصيدة. بل إن لغة القصيدة وبنيتها الحركية، هي التي تحفر في آلية الحركة الكونية طريقاً لحركة إنسانية خارقة»(٤٥).

ومن الذين اهتموا بهذا الاتجاه الشكل البنيوي كمال أبو ديب، فمقدماته النظرية تشير إلى جمعه بين الشكليين والاجتماعيين من ياكوبسون إلى تودوروف وغولدمان يجمع بين ماركس وهيجل وشتراوس وسوسير ولكنه فيما يبدو أسير القراءة الشكلية من جانب، وأسير اختياره وموقفه الانتقائي أيضاً ولكنه يكاد يهمل السياق في مواضع كثيرة(٤٦).

وثمة نقاد شكليون هم أقرب إلى الشكلية الجديدة أو التفكيكية وهذا الاتجاه لا يقف، أصلاً، عند حد معين بل إنه يمعن في الارتباط بالألسنية من جانب، ويمعن في فتح النص على احتمالات غير متناهية، تتفجر على يديه اللغة وتتشظى، فتصبح مجرة تفضي إلى ما لا يعرف من النجوم المتناثرة في فضاء لا حدود له.

ويمكننا أن نقرأ صورة غير متبلورة لهذا الاتجاه في كتابات أدونيس، إذ يبدو أنه بدأ من حيث انتهى الشكليون فعرف بعض مقولات الشكليين الجدد منذ فترة مبكرة فتبنى موقفه في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها، وفتح آفاق النص، وإشراك القارىء فعلياً في تلقي النص وفي تفسيره، وقبول تعدد القراءات من قراء مختلفين أو من قارىء واحد مرات عدة ويبدو أنه أفاد مما احتدم في ساحة النقد الفرنسي حول النقد الألسني منذ فترة مبكرة، إذ ان مقولات رولان بارت في كتابه «درجة الصفر للكتابة» تجد صداها في أعمال أدونيس النقدية.

بيد أن أدونيس يترخص في تبني الآراء أو ادعائها، حتى اننا أحياناً نلاحظ أنه يجمع بين المتباعدات أو المتناقضات مثلما يجمع بين مقولات عدد من النقاد، فلعلنا نقع على تعريفه للقصيدة في مزاج من كتابات الألسنيين من غولدمان إلى بارت وعند النقاد الجدد وعندالرمزيين والسرياليين من مثل مالارمية وفاليري وايلوار وبريتون. . . إذ يقول:

يقيم الشاعر الجديد القصيدة ـ الدفعة الكيانية، القصيدة ـ الرؤيا الكونية، وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلاته وتنمو أفقياً، في تحولات العالم. وهي لا تصدر، مصادفة عن «مزاج» أو «وحي» بل تصدر بدفعة واحدة ورؤية واحدة، وحدث واحد.

وهكذا بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها، التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد. . .

ومن هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والمشكل المغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي(٤٧). . .

يتأثر أدونيس بالتفكيكيين دون أن يتقيد بمصطلح فيرى أن الشعر:

«يسبق القاعدة، ويحرر الطاقة يفجرها ويضيئها»(٤٨).

ويتحدث عن الشعر والنثر ويميز بينهما على أسس مختلفة عن الأسس التقليدية ويتحدث عن القصيدة الكلية الكونية الرؤياوية الإشراقية الحدسية(٤٩)، ويتحدث عن شهوة الإبداع(٥٠)، وهيام المتلقي(٥١).

ويبدو النقد عند أدونيس كتابة إبداعية على نحو ما فعل رولان بارت. وهو يرفض الغائية ويعد الشعر لوناً من «السحر يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل»(٥٢).

والذي يتابع أدونيس يجده انتقائياً في مفهوماته النقدية وقد تقود هذه الانتقائية إلى مغالطة أحياناً، وهو يحاول أن يقنع القارىء بأنه ينطلق من أيديولوجيا اجتماعية معينة، ولكنه لا يلبث أن يبدو شكلياً يتوسل بتعميمات كثيرة ويجمع في جعبته بين المركسية والتصوف ورفض الوظيفة والغائية، إذ يبدو الخليط العجيب الذي يكاد يستحيل فهمه على الإطلاق في تعريفه للحداثة في كتابه «الشعرية العربية»(٥٣). أو في تعريفه لوظيفة الشعر في «زمن الشعر»(٥٤) أو في تعريفه لوظيفة اللغة في «سياسة الشعر»(٥٥).

وهناك محاولات قام بها عبدالله الغذامي مستهدياً بالبنيوية الشكلية عامة وبالناقد رولان بارت خاصة، إذ حاول أن يقوم بتطبيق منهجه على الشعر العربي الحديث مع أن رولان

بارت كما يذكر جوناثان كولر Johnathan Culler في كتابه «رولان بارت»، لم يتطرق لدراسة الشعر إلا حين كتب عن راسين. وانشغل طيلة حياته تقريباً بالكتابة عن فنون النثر القصصية لأسباب تدخل في صميم عمله النقدي أو الكتابي[٥٦]، إلا أن الغذامي طبق منهجه على الشعر العربي وعلى شعر الشطرين في باكورة أعماله على وجه التحديد.

ففي كتابه «الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية» قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر يقدم له بعرض عدد من الاتجاهات النقدية الألسنية، ويختار منهج رولان بارت التفكيكي لقراءة نموذجه الشعري «حمزة شحاتة» إذ يريح الباحث من مشقة العثور على منهجه إذ يقول عن أدب حمزة شحاته وعن منهجه المختار:

«وهو أدب وجدته يعين على تبني هذه التصورات ذلك لشموليته وتنوعه وعمق مادته وغزارته. وجعلت المنهج التشريحي سرجاً يعينني على الثبات على صهوة النص السابح، ولا يمكنني من السباحة، وبذا تمارس الإشارات حريتها، وتنطلق في تأسيس شفرتها. ومن هذا المنطلق دخلت على النص الأدبي على أنه (جسد حي) على وصف العرب له، كما نقل عنهم بارت (لذة النص)»[٥٧].

ثم يحدد سبب اختياره لمنهج بارت دون منهج ديريدا، ويعلن إعجابه بكتابي بارت: «لذة النص» و «حكاية عاشق» «حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارىء والنص، وصار القارىء عاشقاً للغة يهيم فيها ولها، ويلتذ بالتداخل معها ليتوحدا معاً في بناء يشتركان في تصوره وتمثله»[٥٨].

ونجد الغذامي يفيد مما أتاحته الدراسات النقدية للبنيويين الشكليين القدامى والجدد، فلقد اهتم بسياق ياكوبسون وتداخل النصوص عند كريستيفا ويمعن في تبني موقف بارت من أن الرسالة غاية في ذاتها فيستعير مثال «فص البصل» ويتبنى نظرية القراءة عند تودوروف.

ومع أن الغذامي ـ كما يبدو ـ استطاع أن يضع يديه على المبادىء الأساسية لاتجاهات النقد الألسني وأصولها، إلا أنه لم يستطع أن يقنعنا في تطبيقه هذه المبادىء على النموذج/حمزة شحاته، إذ أقام منهجه على اتجاه نقدي له أسسه الفلسفية أي أن صاحبه انطلق من موقع ورؤية تخالف ما عند الغذامي. فلعل محاولات الغذامي تذهب بعيداً في الانتقاء، وتكاد تفصل فصلاً واضحاً بين المنهج والممارسة.

وقد بدأ المنهج ذاته معرضاً للخلل من خلال العمل نفسه أي من التطبيق فجاء أوله من الشاعر الذي اختار، وثانيه من الاهتمام بكل ما صدر عن الشاعر وثالثه من الاهتمام البالغ بحياته وعلاقاته، ولم يستطع أن يقنعنا أنه يستطيع أن يفصل بين الشخص والفنان.

وإذا تأملنا المنهج الذي تبناه الغذامي وهو منهج بارت رأيناه يقوم على التفريق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث، إلى جانب خصوصية اللغة والحضارة.

الاتجاه الجدلي والاجتماعي:

وقد نحا بعض النقاد منحى آخر له جذوره في النقد الجدلي الاجتماعي وبالتحديد في أعمال لوسيان جولدمان تلميذ الناقد الماركسي «جورج لوكاتش» وجاءت هذه المحاولات لتخرج بالنص من نطاق بنية النص المغلقة، دون الاهتمام بطروحات الخارج الاجتماعية والسياسية والنفسية على حساب القيم الجمالية أو علاقات النص وبنيته الأساسية. ويبدو أن عدداً من النقاد تأثروا تأثراً كبيراً بهذا الاتجاه من الوجهة النظرية، بيد أن الممارسة لم تسعف كثيراً في تطبيق هذا المنهج بجدارة.

ومن بين الذين أسهموا بجهد في هذا المجال «يمنى العيد» وخاصة في كتابها «في معرفة النص»، إذ قدمت له بتوطئة نقدية تربط بين ممارستها النقدية وبين الأصول النظرية لمنهجها، وأوضحت، كما فعل غولدمان، أن لا تعارض بين النظر إلى النص بنية ذات منطق خاص، وذات استقلال في أنظمتها وفي علاقاتها وبين النظر إلى سيرة كاتبه وإلى الظروف الاجتماعية التي ساعدت على إنتاجه إذ تقول:

«إن القول الأدبي ليس مجرد لغة، وإن كانت اللغة مادته. وإنه إذ يستعمل اللغة، ليس مجرد تركيب، أو ليس إنشاء يحفظ، أو يتوارث، أو يلقن، . . . بل القول تمرد

على ذلك، يحقق تمرده بالصياغة، ويولد بالتعبير، وهو في هذا اجتماعي/فني يخلق حجمه وفضاء: حجمه في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس أدبي...»[٥٩].

فهي ترفض أدلجة الأدب مثلما ترفض عزل البنية واستقلالها عن الإنسان والتاريخ وترفض مفهوم التزامن على نحو ما فعل غولدمان[٦٠]. وتنتقد الشكلانية وخاصة شكلانية بروب[٦١]. مثلما تعبر عن عدم اقتناعها بالأدبية[٦٢]. وخاصة فيما يتصل بالقارىء. بحيث تقترب في دور القارىء من الشكلانيين الجدد.

وقد أسهم محمد بنيس بجهود في هذا المجال وخاصة في أطروحته «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية»[٦٣]. وهي تمثل صورة لإشكالية القراءة التي لا تقف عند حدود المتن كما يقول بل ترتفع من داخل المتن إلى خارجه[٦٤]. ومع أنه يأخذ بمقولات البنيويين والتفكيكيين من مثل بارت إلا أنه يؤكد أهمية القراءة من وجهة النظر الاجتماعية[٦٥].

وقد أخذت يمنى العيد، على هذا العمل ملاحظات التطبيق تعفينا من التفصيل[٦٦]. ويمكننا أن نلاحظ على عملها أنه لا ينجح كثيراً في تحقيق منهجها إذ يميل التحليل إلى الشكلية.

وقد اهتم جابر عصفور بهذا المنهج في دراساته وترجماته وقد أثمر جهده دراسة عن نقد طه حسين سماه «المرايا المتجاورة»[٦٧] وقد أعفانا شكري عياد في مراجعته ونقده من ملاحظات منهجية يتعرض لها الباحث في التطبيق[٦٨].

وليس من همنا أخيراً الاستقصاء بقدر الاشارة إلى موقف النقد الألسني من القارىء وعملية النقد والقراءة.

ملاحظات ختامية:

إن أسئلة قد تثار في إطار استخدام المنهج البنيوي فيما يتصل بإشكالية القارىء بخاصة من واقع ممارسات النقاد في شكل ملاحظات:

١ ـ يركز النقاد الغربيون والبنيويون خاصة على ربط مناهجهم بطبيعة الحضارة التي يعيشون وبالأسئلة التي تثار من خلالها، فيما يتجاهل بعض نقادنا خصوصية اللغة والأدب والحضارة وربما لا يولونها الاهتمام المناسب، ويتضح ذلك في قسر النصوص القديمة أو الكلاسيكية خاصة على مناهج مستنبطة. في ظروف مختلفة وكثيراً ما نجابه بحركات عفوية تربط بين مقولات الغربيين منها وبين ما يمكن أن يكون في التراث العربي مماثلاً أو مشابهاً بصورة انتقائية جزئية.

٢ ـ يصرح النقاد البنيويون أنفسهم أن البنيوية على الرغم من إنجازاتها الهائلة في تحليل النصوص وفهم أنظمتها وعلاقاتها لا تستطيع أن تقرأ لنا نصاً إذ يظل الناقد أو القارىء المحترف هو القادر على الافادة من المناهج وليس العكس.

٣ ـ إن الامعان في القراءة الشكلية يقود إلى جمود يذكرنا، كما أشار النقاد، إلى جمود وتحجر شكا منه أدبنا في العصور المتأخرة، ولعل مما يدفع إلى الخشية احتفال بعض الشكليين بشكليات فيها من جمال الهندسة أو الزخرفة أكثر بكثير من جمال الفن الخلاق.

٤ ـ إهمال السياق والتاريخ قاد النقاد إلى تفسير النص خارج السياق فأدى إلى سوء فهم يستحق الرثاء المنصوص علماً بأن بارت نفسه دافع حين اتهم بسوء فهمه للفظة بأنه يهتم بالسياق وأن اللفظة تحتمل أكثر من معنى.

٥ ـ في ظل الظرف التاريخي الذي نعيشه يبدو أن تفجير اللغة، والقول بالإشارة العائمة، والقول بلاغائية النص ولا وظيفته يقودنا إلى مخاطر هائلة علينا أن نتدبرها فهل نحن في حاجة إلى عبثية جديدة؟

٦ ـ ثم إن الحركات الفلسفية الأدبية في الحضارة الغربية لا تشكل تياراً رئيساً في مجرى الحضارة، فطبيعة الحضارة وقوة مؤسسيها تسمح بكل اتجاه، على عكس ما يبدو في عالمنا العربي الذي يواجه تحديات مختلفة، وتهب عليه منذ زمن طويل رياح التمزق التي تزداد ضراوة وشراسة.

٧ ـ إن النقد الألسني وكل اتجاه نقدي منبثق عن حضارة ومن مجتمع، يجاور اتجاهاً ويحاوره ويناقضه، في حين نرى نقادنا يهجمون على التطبيق دون أن يناقشوا منطلقاته النظرية وأصوله الفكرية والفلسفية، فبم نبدأ أولاً؟

٨ ـ إذا كان الفكر في حركة دائمة فلماذا لا نأخذ الأمور بتسامح، ونكف عن فرض مواصفات حاسمة لكل شيء، ولماذا لا ننظر إلى النقد الألسني من حيث هو منهج لا غاية؟

٩ ـ إن النقد الألسني يتنكر للقيمة ظاهرياً ولكنه ينطلق من موقف ورؤية ينطويان على حكم قيمي، ولا بد من الاهتمام بالقيمة حتى لا تختلط الأمور، كيف نختار عملاً للتحليل أو القراءة، أيتم ذلك بطريقة عشوائية؟

١٠ ـ وأسوأ ما في الأمر، في رأيي، هو ذلك الانتاج الميكانيكي أو الآلي الذي يستلهم الممارسات النقدية التي تفقد النص شروطه الابداعية وأعفي نفسي من ضرب الأمثلة.

وبعد فإننا نقف على هامش الحضارة الغربية نتأثرها دون أن نتفهم حقيقتها فمن الواضح أن هذه الاتجاهات تنبت طبيعية، فيما أظن، في ظل حضارة لها مشكلاتها ومعطياتها، وقوتها وقسوتها، عنفوانها واستبدادها تولد الاتجاهات تختلف وتتفق في جدلية نابعة من الفكر والمجتمع والحضارة ومفهوم الذات والإنسان والوعي في إطار حركة علمية تجذب الإنسان من المركز إلى الهامش ثم تقذف به إلى الفراغ ثم تعود به سيد الأشياء، لا تفهم ظاهرة أياً كانت بمعزل عنه.

فأين نحن من الحضارة الغربية... إن الشكلية التفجيرية وموت المؤلف ولقاء الكتابة بالموت أو الانتحار وغيرها أفكار نتفهمها ونقدر دوافعها لأنها نبات طبيعي في ظل حضارتها... وهي، على أي حال، لا تؤثر بشكل رئيسي في مجرى التحولات الثقافية أحسبها كذلك... فلعلها حركة احتجاج أو صيحة احتجاج في الأقل في عالم استهلاكي إنتاجي براجماتي ينتج الثقافة ويستهلكها، كما ينتج السلع المصنعة بفعل الثورة التكنولوجية... فهل نظن أن ثقافتنا معافاة، وقادرة على تحمل تبعة هذه الموجة العبثية التي تتعدى فهم النص أو قراءته إلى دعوى ترى عدم ربط النص بحركة التاريخ، فتميت الإنسان في البداية، ثم تعود لتميت المؤلف ثم النص ليتشظى وليكون على قدر مع هاوية العدم.

محض اسئلة تدور في ذهني لا ادعاء ولا تعالماً ولا ما يشبه التعالم!.

هوامش

(١) يمكن التعرف على بعض هذه النصوص في: أسرار البلاغة إذ يقول عبدالقاهر الجرجاني في التشبيه: «ثم إن ما طريقة التأول يتفاوت تفاوتاً شديداً. فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء وهو ما ذكرته لك. ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل على التعقيد والكلام البليغ المتوقف على دقة الفكر (ص ١٢٢ وما بعدها) وقد تحدث عن شيء من هذا عبدالقاهر الجرجاني في فصل عقده في دلائل الاعجاز عنوانه: «الكناية والاستعارة والتمثيل بالاستعارة» ص ٦٦ وما بعدها قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي القاهرة د. ت.

(٢) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة ترجمة مؤيد حسن فوزي أنظر الفصل الأول مصطلح الحداثة ص ١٧ وما بعدها دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٨٧ م.

(٣) يلاحظ شكري عياد أن فكرتي السياق وتعدد المعنى ليستا من الأفكار المميزة للمدرسة البنيوية، «فأنت تجدهما عند غير البنيويين من النقاد المحدثين، بدون اختلاف مهم في المدلول أو في الاصطلاح غالباً» ويقول: «والشبه واضح ـ على الخصوص ـ بين «النقد الجديد» الذي سيطر على الدراسات الأدبية في أمريكا في الأربعينات والخمسينات والنقد البنيوي الذي انطلق من فرنسا في الستينات».
تابع هذه الأفكار في مقالته: موقف من البنيوية مجلة فصول م ١ ع ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب يناير ١٩٨١ ص ١٩٠ وما بعدها.

(٤) ذكر جاك ديريدا لجهاد كاظم في حديث نشر في مجلة الكرمل أنه لا يستطيع أن يتحدث عما هو خارج الثقافة الغربية، مما يوحي بأنه يعترف باختلاف الثقافات وبالتالي اختلاف المناهج مجلة الكرمل عدد ١٧ قبرص ١٩٨٥ م.

(٥) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية من سلسلة مشكلات فلسفية (عدد ٨) مكتبة مصر القاهرة د. ت ص ٧.

(٦) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان ترجمة طرابيشي دار الطليعة بيروت ط ٣، ١٩٨٥ م ص ٤٩ وما بعدها.

(٧) مشكلة البنية ص ١٠.

(٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢) روبرت شولز: البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٨٤، ص ١٣، ١٤، ١٦، ٢١، ٣١.

(١٣) جان بياجيه: البنيوية ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري منشورات عويدات بيروت - باريس ١٩٧١ ص ٩ - ١٦.

(١٤) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ترجمة د. فهد عكام دار الفكر دمشق ١٩٨٢، ص ٩١.

(١٥، ١٦) المرجع السابق ص ٨٠، ٨٣.

(١٧) جمال شحيد: في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان دار ابن رشد للطباعة والنشر ط ١، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٨.

(١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣) المرجع السابق ص ٤٤، ٨٠، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٨٩.

(٢٤) لوسيان غولدمان وآخرون: البنية التكوينية والنقد الأدبي ترجمة عدد من الباحثين راجع الترجمة محمد سبيلا مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٤، ص ٣٠.

(٢٥) المرجع السابق: الوعي القائم والوعي الممكن (لوسيان غولدمان) ٣٣ وما بعدها.

م ١٤٥ (الأسلوبية ١) مجلة فصول ١٩٨٤، ص ١١٤.

(٢٦) نفسه ص ١١٦.

(٢٧) نفسه ص ١١٧.

(٢٨) نفسه ص ١١٨.

(٢٩) Wolfgang Iser, The Act reading - Atheory of Aesthetix response, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London Second Printing 1981.

(٣٠) ميكل ريفاتير مقالة (معايير لتحليل الأسلوب).

ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي - اختيار، ترجمة وإضافة شكري عياد، مكتبة دار العلوم بالرياض ١٩٨٥، ص ١٢٣ وما بعدها.

(٣١) جاك ديريدا مقابلة أجراها كاظم جهاد مجلة الكرمل عدد ١٧، ١٩٨٥، ص ٥٩.

(٣٢) نفسه ص ٦٠.

(٣٣) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة ط ٢، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٦٢.

(٣٤) نفسه، ص ٦٥.

(٣٥) نفسه، ص ٩٥.

(٣٦) رولان بارت: النقد والحقيقة ترجمة إبراهيم الخطيب (مجلة الكرمل عدد ١١، ١٩٨٤ م).

(٣٧) نفسه ص ٢٨.

(٣٨) نفسه، ص ٣٦.

(٣٩) روبرت شولز: البنيوية في الأدب ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

(٤٠) نفسه، ص ١٦٤.

(٤١) نفسه، ص ١٦٤.

(٤٢) نفسه، ص ١٦٥.

(٤٣) جورج والحسن الفكر الأدبي المعاصر ترجمة مصطفى بدوي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، من كلمة المترجم، ص ٩.

(٤٤) موريس أبو ناصر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩ م.

(٤٥) خالدة سعيد: حركية الابداع، دار العودة بيروت ١٩٧٩ م، ص ١٩٢.

وأنظر لمزيد من الاطلاع، رأي فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا دار الجيل، بيروت ١٩٨٥، ص ٤٥٧.

(٤٦) كمال أبو ديب: أنظر جدلية الخفاء والتجلي دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، في قراءته لنص نواسي.

وفي قراءته لسينية شوقي فصول.

(٤٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ط ٣، ١٩٧٩، ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٤٨) نفسه، ص ١٠٩.

(٤٩) نفسه، ص ١١٧ - ١١٨.

(٥٠) نفسه، ص ١١٧ - ١١٨.

(٥١) نفسه: ص ١٢٤.

(٥٢) نفسه، ص ١٢٦.

(٥٣) أدونيس: الشعرية العربية، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥، ص ١٠٧ - ١٠٨).

(٥٤) أدونيس: زمن الشعر (بيروت: دار العودة د. ت) ص ١١٢ - ١١٣.

(٥٥) أدونيس: سياسة الشعر (بيروت: دار الآداب) ص ١٧٩.

(٥٦) Ronald Barthes, P. 58.

(٥٧) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي بجدة ١٩٨٥، ص ٨٦.

(٥٨) نفسه: ص ٨٧.

(٥٩) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط ٣، ١٩٨٥، ص ٨٢.

(٦٠) نفسه، ص ٧٢.

(٦١) نفسه، ص ٦٧.

(٦٢) نفسه، ص ٦٧.

(٦٣) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت ١٩٨٥.

(٦٤) نفسه، ص ١١.

(٦٥) نفسه، ص ١٢.

(٦٦) في معرفة النص، ص ١٢٧، وما بعدها.

(٦٧) جابر عصفور: المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣.

(٦٨) شكري عياد: مجلة فصول.

ترجمة الشعر العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية

د. خليل محمد الشيخ
(الأردن)

تحتل قضية ترجمة الشعر إلى لغة أجنبية أخرى، حيزاً مهماً في الدراسات المتعلقة بنظريات الترجمة الأدبية. وإن كانت هذه القضية تخضع لاشكالية حادة يصعب تجاوزها، وهي اتفاق النقاد والباحثين في الترجمة، واتفاق الدارسين على أن الشعر غير قابل للترجمة.

والاتفاق على هذه النتيجة لم يوقف ترجمة الشعر، ولن يوقفها في أغلب الظن، بل لعله على العكس من ذلك تماماً، أصبح حافزاً للمترجمين، بحجة أنهم قادرون على تجاوزها وتخطيها، هذا من جهة، كما أصبح هذا الاتفاق بمثابة الأمر الواقع من جهة أخرى، ولهذا فقد ألفه المترجمون وأصبح تعاملهم معه يشبه، مع فارق القياس، حالة المدخن الذي يشتري علبة السجائر ثم يقرأ عبارة «التدخين يضر بصحتك» المكتوبة عليها، فيعتبر العبارة جزءاً من علبة السجائر، لا تحذيراً مناقضاً لعملية التدخين في الأساس.

ولعل سر هذه الاشكالية يكمن في لغة الشعر. فهي لغة مجازية خاصة، أو هي كما يقال تعبير عن العادي بلغة غير عادية، وبعبارة أخرى فإن لغة الشعر تشكل نظاماً لغوياً متميزاً داخل اللغة نفسها. وهنا تتبلور إشكالية الترجمة، إذ ان عليها أن لا تكتفي بنقل المعاني الشعرية، ولكن عليها أن تنقلها تبعاً لأسلوب الشاعر في التعبير عنها في إيقاعها الأصلي، مع مراعاة السياق الدلالي الخاص للألفاظ ومعانيها. وثمة، كما لا يخفى، اختلاف واسع في نظرية الترجمة الأدبية وتوزعها بين التقابل والتطابق. وإذا كانت المطابقة المطلقة بين لغتين مختلفتين من نظامين لغويين مختلفين غير ممكنة، فإن المقابلة الكلية أو الجزئية واردة. وإذا كان تحقيق قدر كبير من التطابق في الترجمات العلمية أو الوثائقية ممكناً، فإن مثل هذا الأمر في الترجمات الشعرية يحتاج إلى موهبة متميزة وأدوات كثيرة.

يمر مترجم الشعر الناجح في أثناء ترجمته للنص الشعري بمرحلتين:

الأولى: مرحلة التوحد مع الجو الشعري للنص المترجم،

الثانية: مرحلة الانفكاك التدريجي من ذلك الجو، والعودة إلى تفحص علائق النص.

أما المرحلة الأولى، فتعني أن يقدر المترجم على تفهم النص الشعري وتفسيره وتذوقه. إذ ان الاعتماد على المعجم وحده من أجل ترجمة النص الشعري، وإيجاد المقابلات من الألفاظ، يجعل الترجمة في المحصلة النهائية

ضرباً من حل الكلمات المتقاطعة، هذا فضلاً عما في لغة المعجم من عمومية وما في المفردة الشعرية من خصوصية متميزة.

أما المرحلة الثانية: فتعني أن يتفلت المترجم تدريجياً من جو النص الشعري، لأن التوحد المطلق معه، يعني أن يقوم المترجم بخلق نص شعري جديد، أو حالة شعرية جديدة مستوحاة من النص الأول. ومثل هذا الاستيحاء يحيل عملية الترجمة إلى ما عبر عنه المقارن الألماني الشهير Ulrich Weisstein بالخيانة الخلاقة عندما قال:

«وليس من الممكن تحاشي الخيانة الخلاقة في أثناء الترجمة. ولهذا لم يكن من الخطأ أن ينتشر على الألسن عبارة traduttore traditore (أي أن من يترجم يخون). ونحن إذا نظرنا للأمر من وجهة نظر بحوث التلقي فإن الترجمة الحرفية (وبخاصة في الشعر الغنائي) جريمة، ولا يمكن أن نلتمس لها العذر إلّا إذا كانت الترجمة تتم بين لغتين بينهما قرابة أصلية لانها تعطي في هذه الحالة واقعاً جديداً للعمل الأدبي وتمنحه إمكان تبادل عمل أدبي جديد مع جمهور أوسع، فهي تضفي عليه حياة بعد حياة ولكنها حياة تقوم على وجود جديد»[١].

ولهذا وصف J. M. Kocking الترجمة الناجحة للشعر الغنائي بأنها التقاء محظوظ للمزاج والخبرة بالشاعر الأصلي في فترة الخلق[٢]، وإن كان يصر بطبيعة الحال أن يعي المترجم وعياً كاملاً كل المشكلات التقنية والتحديدات المتشابكة عند القيام بالتغييرات الأسلوبية التي تعتبر ضرورية.

وقد عبر بعض المترجمين عن ضرورة اللجوء إلى مثل هذه التغييرات، وأطلقوا على الحرية التي ينبغي أن تعطى لهم في هذا المجال اسم «الحرية اللازمة». ولكنهم وضعوا لهذه الحرية حدوداً يجب على المترجم إلّا يتجاوزها. فهذه الحرية لا تعني البتة تغيير النص، بقدر ما تعني خضوع النص المترجم للنظام اللغوي الجديد، بكل ما فيه من اختلافات على صعيد التركيب والمصطلح والأسلوب، ونظراً لأن تأثير النص الشعري في الأصل مستمد من كيفية قدرته على التعبير، فإن على المترجم أن يحافظ على هذه الكيفية، التي تعني في واقع الأمر جمالية النص وفنيته.

أما محور البحث على الصعيد التطبيقي فسيكون مختارات المستشرقة الالمانية Annemarie Schimmd التي عنوانها Zeitgeñossische arabische Lyrik أي (الشعر العربي المعاصر) الصادرة سنة ١٩٧٥ م[٣].

إن توقف البحث عند هذه المختارات يعود في الواقع إلى عدة أسباب، فهي أولاً المختارات الشعرية الوحيدة في المانيا الغربية، التي ترجمت عينة ممتازة من الشعر العربي الحديث إلى اللغة الألمانية، صحيح أن هناك الكثير من الترجمات المتفرقة للكثير من النصوص الشعرية العربية المعاصرة في إطار البحوث والدراسات الاكاديمية التي يقوم بها المستشرقون، إلّا أن هذه الترجمات متخصصة ومكتوبة بالدرجة الأولى للذين يعرفون العربية، ولهذا يغلب على هذه الترجمات الجفاف والحرص مثل مختارات منح خوري وحامد الجار:

An Anthology of Modern Arabic Poetry ومثل مختارات A. J. Arberry[٤]Arabic Poetry Aprimer for Students.

وهذا يعني أن هذه الترجمة ليست موجهة للمستشرقين وطلابهم فحسب، بقدر ما هي موجهة للجمهور العريض. وقد فطنت المترجمة لذلك فقالت:

«ونحن نأمل أن تُظْهِرَ هذه المجموعة، الأولى من نوعها، في اللغة الالمانية، خصوبة الشعر العربي الحديث. إذ ربما تدفع بعض المستشرقين إلى دراسة عميقة لهذا الفن، وربما يجد فيها الدارس الأدبي المقارن موضوعات مهمة ويكتشف صلات جديدة بين الشرق الاسلامي والغرب. وربما يجد فيها مؤرخ الفن ما يصل بين الشعر العربي الحديث والرسم الحديث»[٦]. وثالثاً لأن تجربة شيمد في ترجمة النص الشعري واسعة وعميقة، فهي مترجمة استكملت كل أدواتها، من إتقان للغات التي تترجم عنها وإليها، ومن معرفة واسعة بثقافات هذه اللغات وآدابها، إلى خبرة عملية طويلة، فقد قامت بترجمة شعر محمد إقبال إلى الألمانية، وكرست وقتاً طويلاً من أجل ذلك المشروع.

وإذا كانت فكرة المختارات تعبر في جوهرها عن موقف نقدي، باعتبار أن الاختيار ضرب من النقد غير المعلل، فإن هذه المختارات تمثل قضية ذات بعدين مهمين:

أما البعد الأول، فهي أنها تمثل ذوق مستشرقة أوروبية، تعيش، رغم معرفتها بالشعر العربي خارج الاطار الحضاري لهذا الشعر. وهذه قضية تحتاج إلى المزيد من التوقف، والايضاح. فالاستاذة شيمد مهتمة بالشعر العربي والاسلامي (التركي، الفارسي، الاردي) وبترجماته المختلفة ويمكن أن نشير هنا إلى عملين مهمين لها في هذا المجال:

(أ) ترجمة شعر محمد إقبال من اللغة الاردية إلى اللغة الالمانية. وقد انجزت على هذا الصعيد الترجمات التالية:

كتاب الابدية الصادر سنة ١٩٥٧ م، رسالة المشرق ١٩٦٣ م، مزامير فارسية ١٩٦٧ وقد قامت بوضع مختارات من هذه المترجمات في «رسالة المشرق» التي نشرت سنة ١٩٧٧ م. وهذا الانشغال بإقبال ثمرة لامرين مهمين يقعان في دائرة اهتمام الاستاذة شيمد ويشكلان محور نشاطها العلمي وهما، كون إقبال على نحو أو آخر امتداداً لتراث المتصوفة المسلمين الذي تحرص شيمد على الوقوف على أبعاده وتجلياته المختلفة نثراً وشعراً، وموقف إقبال من الحضارة الأوروبية، ابتداء من أطروحته لنيل الدكتوراه التي أعدها في جامعة ميونيخ سنة ١٩٠٧ م بعنوان: The Development of Metaphysics in Persia وإنتهاء بديوانه الشعري «بيامي مشرق» (رسالة الشرق) الذي يشكل جواباً شعرياً حضارياً على ديوان غوته West-¨ostlicher Divan (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي). ولهذا بقيت الاستاذة شيمد وهي تترجم هذه الأشعار في الاطار الشعري الذي تحبه وتنظم أشعارها الخاصة فيه(٧).

(ب) أما العمل الثاني، الذي تجب الاشارة إليه في هذا الصدد فهو مختارات وقد أصدرت شيمد هذه المجموعة بالتعاون مع:

Walter Schubring, Wihelm Gundert:(٨)

وقد اشتملت هذه المختارات على أشعار فرعونية وبابلية وسريانية وعبرية وعربية وفارسية وتركية وهندية وصينية ويابانية(٩).

في المختارات العربية التي قامت شيمد بترجمة معظمها، واعتمدت في بعضها الآخر على ترجمة المستشرق الالماني المعروف Friedrich Rückert (10) (١٧٨٨ - ١٨٦٦) إشارة أخرى، أكثر وضوحاً، إلى العوالم الشعرية التي تشد انتباه الاستاذة شيمد. صحيح أن المقطوعات الشعرية القصيرة التي اختارتها تمثل خريطة الشعر العربي حتى الحرب العالمية الثانية، ولكن الملاحظ أن شعر التصوف يحتل جزءاً كبيراً من هذه المترجمات، مثلما أنها تخلو من القصيدة الكاملة. أما البعد الثاني، الذي تجب الاشارة إليه فهو أن روح ترجماتها امتداد لترجمات Rückert كما أن نظرتها إلى الشعر العربي والإسلامي، امتداد لنظرة غوته في شعره، وفي تذييله لديوانه الشعري الشهير «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»(١١). ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى حلقة متصلة يشكل الاهتمام بالأدب والشعر محورها الرئيسي.

وإذا كانت ترجمات هيردر وهامر لا تصمد أمام النقد اللغوي الدقيق، كما تقول شيمد نفسها، فقد كانت عاملاً مهماً في تغذية روح الحركة الرومانسية في الألمانية، وفي ربط غوته بالشعر العربي والفارسي، وفي تفجير طاقات شعرية خصبة لديه في هذا المجال. ولكن حركة ترجمة الشعر العربي والأدب العربي عموماً ظهرت نقلة خاصة عند F. Rückert (١٨٦٦) تلميذ هامر النمساوي و Silvester de Sacy الفرنسي. وقد اختار روكرت نصاً عربياً صعباً ليترجمه إلى الألمانية وهذا النص هو مقامات الحريري. وقد كان روكرت، الذي أطلق عليه لقب Meister der Sprache (ما يسترد اللغة) ماهراً جداً في ابتكار وسائل بديلة في اللغة الألمانية، ليعبر بها عن مهارة الحريري اللغوية. قود كانت عبارة دي ساسي في التعليق على هذا الكتاب ذات دلالة مهمة إذ قال:

«لن يكون بمن يعرف الالمانية حاجة إلى تعلم العربية إذا أراد أن يكون صورة صادقة عن كل الأعمال الشرقية التي من

هذا النوع. والفضل لك أنت»[١٢].

ولكن العمل المميز الذي انجزه فريدرش روكرت خلال عمله أستاذاً في Erlangen في الفترة الواقعة بين ١٨٢٦ - ١٨٤١ م هو ترجمته لحماسة أبي تمام. وبصرف النظر عن النقاش الذي يدور في أوساط الدارسين، حول هذه الترجمة ومدى التزامها بالنص، أو اعتبارها بالتالي نوعاً من الخيانة الخلاقة[١٣]، فإنها استطاعت أن تتخطى صعوبات كثيرة على مستوى اللغة والأسلوب والمصطلح الشعري والبيئة الشعرية الغربية، ونجحت في أن تنقل للقارىء الالماني، غير المتخصص، مناخاً شعرياً فريداً.

تكشف المقدمة النقدية التي تقع في خمس وثلاثين صفحة عن نظرة شميد إلى تطور بنية القصيدة العربية التقليدية، وهي ترتكز في فهمها لتطور هذه البنية إبداعاً ونقداً على ثلاث دراسات باللغة الالمانية؛ دراسة Renate Vacobi ودراسة Wolfhart Heinrich ودراسة G. Schöler أما استعراضها للتطور الذي أصاب بنية القصيدة العربية في العصر الحديث فهو يتلاقى بشكل واضح، مع المقدمة التي كتبها محمد مصطفى بدوي لمختاراته من الشعر العربي الحديث[١٤].

ترتكز هذه النظرة التي أصبحت نمطاً سائداً في البحوث والدراسات المتعلقة بنشوء حركة تجديدية، أو بنشوء جنس أدبي جديد، على أن هذا التجديد ثمرة اللقاء مع الغرب. وعلاوة على أن هذه النظرة ميكانيكية في تفسيرها لهذه الظواهر، بردها آلياً إلى الغرب، فإنها تغفل السياق العام للعلاقات العربية الأوروبية من جهة، كما تتناسى التحولات التي تخضع لها هذه الظواهر عند المبدعين العرب، وعلاقة هذه التحولات بالظروف السائدة في الوطن العربي[١٥].

ترى شيمد أن اللقاء مع الحضارة الغربية قد أفرز صراعاً حضارياً، يمكن أن يعبر عنه بتفوق الآخر وتخلف الذات. وهذا الصراع، التفوق - التخلف، الذي صار بعد نكبة ١٩٤٨ م، يحمل اسماً آخر وهو صراع النصر - الهزيمة، يجسد الكثير من أبعاد التغيرات التي أصابت بنية القصيدة، ويعللها في الوقت نفسه. وقد جهدت شيمد، في ضوء ذلك الفهم، أن تحلل طبيعة الحركات التجريدية والتحديثية في الشعر العربي (مدرسة الديوان، جماعة ابوللو، شعر المهجر حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة)، التأثيرات الأوروبية المختلفة، اليوت، سيتويل، أراغون، ألوار، لوركا.... الخ). ولكي تبين هذا التفاعل في حدوده وأبعاده ترى شيمد ان قصيدة حديثة مثل «أنشودة المطر» مبنية بشكل واضح على نظام القصيدة التقليدية، فهي تبدأ بالنسيب، ثم بالرحلة، ثم بالهدف وهو هنا أمل السياب في رؤية العراق الجديد[١٦].

ترجمت شيمد قصائد ومقطوعات للشعراء والشاعرات:

نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، محمد الفيتوري، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، فدوى طوقان، سميح القاسم، محمود درويش، نزار قباني، توفيق صايغ، أدونيس. وبلغ عدد النصوص الشعرية المترجمة ثمانية وستين نصاً شعرياً، يحتل البياتي وأدونيس النصيب الوافر منها. ومن الضروري أن ننبه إلى أن مختارات شيمد تشترك مع مختارات بدوي، ومختارات منح خوري وحامد الجر وهما يحملان العنوان نفسه «مختارات من الشعر العربي الحديث» في التركيز على الأسماء السابقة، وإن كانت قد غابت من مختارات شيمد، من غير تبرير مقنع، اسماء مثل:

خليل حاوي، بلند الحيدري، سلمى الخضر الجيوسي، جبرا ابراهيم جبرا، محمد الماغوط (باعتبار أن شيمد قد اختارت قصائد نثرية لتوفيق صايغ).

وإذا كانت هذه المختارات، تقف عند اسماء بعينها، وهو أمر طبيعي، لأنها تتوقف في الأغلب عند الرواد، أو عند الشعراء الذين نالوا اعتراف النقاد العرب، فمن الطبيعي أن تختلف القصائد المختارة في كل مجموعة شعرية من تلك المجموعات، لا تبعاً لاختلاف الذوق الأدبي عند أصحاب تلك المختارات فحسب، ولكن تبعاً للهدف الذي يتوخاه واضع تلك المختارات. وقد وضحت شيمد موقفها فقالت: «والحق أنه من الصعوبة بمكان ترجمة الشعر العربي قبل

الحرب العالمية الثانية، هذا الشعر الذي يستمد إثارته في العربية عبر موسيقى إيقاعية محددة، ويبدو بعد ترجمته إلى اللغة الالمانية وكأن المرء يقرأ مختارات من الشعر الالماني في حوالي سنة ١٩٠٠ م. ولهذا فقد اقتصرت في اختياري لهذه المجموعة على القصائد محدداً في جانب معين بعوامل خارجية، فليس كل قصيدة ترضي الذوق العربي، تستطيع أن تعطي النتيجة نفسها بعد ترجمتها، لأن دور اللغة من حيث هي لغة مهم جداً في الشعر الغنائي. ومن هنا فإن شاعراً بحجم بدر شاكر السياب ممثل هنا بنسبة ضئيلة، لا ترضي القارىء العربي. ويعود ذلك لأن قصائده الطويلة المبنية على موتيفات احادية متنامية لا ترضي ذوق القارىء الغربي في كثير من الأحيان. وثمة مجموعة لا بأس بها من القصائد، استثنيت لأسباب سياسية، مع أن مستواها الفني متميز وقدرتها التعبيرية عالية. وهنا يتذكر المرء، وبخاصة عندما يقرأ الشعر الفلسطيني، قول غوته في توصيفه للشعر الجاهلي:

«إن جوهر هذا الشعر يكمن في عظمة الشخصية، والجد والعنف المشروع»(١٧).

وقبل الحديث عن الترجمة ينبغي تقويم الخارطة الشعرية في هذه المختارات لأن السيدة شيمد لم تشر إلى مصادرها، ولأنها كما قلت تضع النص الشعري العربي مقابل النص الألماني:

واضح أن هذه المختارات تتكون من اثني عشر شاعراً، وتعتمد على حوالي سبعة وعشرين ديواناً شعرياً، الشعراء هم: نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبدالوهاب البياتي، محمد الفيتوري، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، وفدوى طوقان، سميح القاسم، محمود درويش، نزار قباني، توفيق صايغ وأدونيس. وإذا كان مقياس الشهرة والانتشار يتحكم في اختيار الشعراء، فإن مقياس اختيار هذه النصوص يخضع فيما يبدو لمعيارين:

قصر النص الشعري على مستوى البنية، والتعبير عن مشكلة ذات بعد إنساني حضاري يقع في دائرة اهتمام المترجمة، وقد يمثل، حسب توقعها، قضية تهم القارىء الألماني، ولعل الملاحظ أن القصائد في مجموعها تطرح عدة قضايا، تشكل محور اهتمام يشمل:

أ - وضع المرأة العربية ومشكلاتها (نازك، فدوى طوقان، القباني).

ب - الأبعاد الصوفية الجديدة في القصيدة الحديثة (عبدالوهاب البياتي، صلاح عبدالصبور، أدونيس).

جـ - توظيف موتيفات أدبية مختلفة (الحلاج، لوركا، مهيار الدمشقي...).

د - التعرف على بعض المشكلات ذات البعد السياسي (كالتمييز العنصري عند الفيتوري، والقضية الفلسطينية عند درويش).

ولكن إذا كان اختيار القصائد في المختارات، بشكل عام، يثير الكثير من الإشكاليات والتساؤلات حول طبيعة هذه المختارات، وقيمتها الأدبية، ومستوى تمثيلها للجنس الأدبي الذي اختارته وعلاقتها بالميل الذاتي لصاحبها، فإن الإشكاليات التي تثيرها قضية الترجمة أكثر تشعباً.

ترى شيمد أن ترجمة الشعر ممكنة بشرط رئيسي وهو أن يكون المترجم قادراً على أن يتوحد مع النص المترجم، وهذه، في رأيها، حالة نادرة.

أن يتوحد مع النص الشعري المترجم يطرح في واقع الأمر الكثير من الإشكاليات، ليس على صعيد النتيجة التي ينتهي إليها المترجم عندما يقدم النص الشعري البديل، سواء أكان هذا النص مطابقاً أم مكافئاً للنص الأصلي. ولكن ترجمة أي نص شعري هي في واقع الأمر نوع من التفسير والتقويم للنص. وهي أمور تتشكل عند اختيار النص للترجمة. فاختيار النص لا يتم عشوائياً، بل يحتاج إلى الكثير من القراءات وإلى بناء رؤية خاصة للمترجم تمكنه من القدرة على تعليل اختيار النص للترجمة.

وإذا كان ثمة خلاف واسع في نظرية الترجمة، حول

ترجمة النص الشعري، فثمة من يرى أن الشعر ينبغي أن يترجم شعراً، وهذا الرأي يرى أن الكثير من معاني النص الأصلي قد تتغير زيادة أو نقصاناً بسبب خضوعها لأنظمة وقوانين لغوية وإيقاعية مختلفة، ولكن النص الشعري بالمقابل يحقق عبر ترجمته شعراً قدرة عالية على التأثير، عبر إيقاع شعري جديد. أما الترجمة النثرية فهي قادرة على نقل معاني النص الشعري، على نحو أكثر أمانة وصدقاً، وإن كانت تفقد النص الشعري عبر ذلك الكثير من قدرته على التأثير.

حققت شيمد في ترجمتها للنصوص الشعرية قدراً جيداً من الأمانة والشاعرية معاً، فالملاحظ أن ترجماتها ليست ترجمة حرفية تقتل شاعرية النص، وليست في الوقت نفسه استلهاماً لجو شعري من أجل خلق عمل شعري جديد.

الهوامش

(١) Ulrich Weisstein, Einführung in die Verg eichende Literaturwissenschaft Stutgart. 1968. p. 95.

(٢) Eugen Nida

(٣) صدر هذا الكتاب بالتعاون مع المعهد الألماني للشرق في هامبورغ سنة ١٩٧٥. عن دار نشر هورست أردمان.

(٤) صدرت هذه المختارات عن جامعة كاليفورنيا بالتعاون مع جامعات أخرى. سنة ١٩٧٤.

(٥) صدر هذا الكتاب عن مطبعة جامعة أكسفورد سنة ١٩٦٥.

(٦) Schimmel, Zeitgenössiche. P. 36.

(٧) حول اهتمامها باقبال أنظر مختاراتها:
Batschaft des Ostens. Horst Erdmann Verlag. 1977. pp. 8 - 64.

(٨) صدرت هذه المجموعة عن دار نشر Cart Hanser في ميونيخ.

(٩) يحتل القسم العربي من الكتاب الصفحات من ص ٣٨ - ٧٧.

(١٠) حول روكت أنظر:
Frichnich Rückert ander Univertität Erlangen 1826 - 1841. Ed. Hartmut Bobzin. Erlangen 1988. P. 9 - 23.

(١١)ز Goethe, West - Östlicher Divan.

(١٢) شميل، الإحاطة بالأدب العربي في الأدب الكلاسيكي والرومانتيكي الألماني، في ألمانيا والعالم العربي، ص ١٩٢.

(١٣) Orientalismus in der deutschen Literatur. P. 96 ff. ZDMG 123 / 1, 1973

(١٤) أنظر: Schimmd, P. 33.

(١٥) عبدالنبي أصطيف، حول التأصيل الاجتماعي لأدبنا الحديث، العرفة ٢٦٣٠ (١٩٨٤) ص ١٦٦ - ١٧٥.

(١٦) Schimmd, P. 25.

(١٧) Schimmd, P. 34, West - Ostlicher Divan. P. 185.

٢ ـ فهرس الكتّاب



العدد ١١ - ١٢ تشرين الثاني (نوفمبر) - كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٨ - السنة ٣٦

مسؤول التوزيع في سوريا :
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
دمشق – برامكة